BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE BIZANTINÍSTICA

nº 46

septiembre de 2024

Índice

1 **El poder de la palabra escrita: usos públicos y privados de la escritura en Bizancio (siglos VIII-XV) (PID2023-150328NB-I00)**
por Inmaculada Pérez Martín **2**

2 **En Macedonia griega: Bizancio y la construcción de la memoria colectiva**
por Raúl Estangüi Gómez **8**

3 **V Coloquio Bizantino de la UBA: Ficción y facción en la literatura bizantina**
por Tomás Fernández **21**

4 **El sitio arqueológico de Yáliso: unión de culturas en el interior de la isla de Rodas)**
por David Pérez Moro **25**

5 **Conexiones mediterráneas: Estar presentes en Grecia**
por Horacio González Cesteros **37**

6 **Iconoclasmo en el alto Nilo**
por Juan Signes Codoñer **43**

7 **La diadema de Teodora del mosaico de S. Vitale: análisis comparativo, hipótesis y problemas interpretativos**
por Diego Serra **53**

Boletín de la Sociedad Española de Bizantinística 46 (septiembre de 2024) tiene una licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-Compartir Igual 4.0.
DOI: 10.5281/zenodo.13925709

1

El poder de la palabra escrita: usos públicos y privados de la escritura en Bizancio (siglos VIII-XV) (PID2023-150328NB-I00)

Inmaculada Pérez Martín
ILC-CCHS, CSIC
inmaculada.perez@cchs.csic.es

Dentro de unas semanas iniciará su andadura un proyecto de investigación que nos resulta prometedor y emocionante por varias razones: en primer lugar, porque Raúl Estangüi Gómez y yo vamos a trabajar en él como investigadores principales y eso conllevará no sólo un grado mayor de multi-disciplinariedad sino también la colaboración entre especialistas en distintos tipos de fuentes escritas (paleografía, diplomática, epigrafía, etc.); en segundo lugar, porque el Laboratorio de Humanidades Digitales del ILC va a colaborar con nosotros para avanzar en la puesta a punto de técnicas todavía en desarrollo, como el reconocimiento de texto manuscrito (HTR) a partir de códices y documentos de época bizantina; en tercer y último lugar, porque el enfoque que damos a la escritura griega nos va a sacar de los límites de los libros bizantinos a los que llevamos muchos años dedicando nuestro esfuerzo y nos va a mostrar (al menos, ese es el objetivo) el significado de la escritura en el espacio público. En estas páginas solo voy a presentar de modo general una parte del proyecto, del que sería imposible hacer un resumen fiel en tan poco espacio.

La hipótesis de partida nos la dio una reflexión que Anna M. Sitz exponía en su interesante *Pagan Inscriptions, Christian Viewers. The Afterlives*

of Temples and Their Texts in the Late Antique Eastern Mediterranean, Oxford, OUP, 2023. La arqueóloga norteamericana, que ha reflexionado largamente sobre qué significaban las inscripciones paganas en la Antigüedad tardía, defendía una aplicación distinta del concepto de "literacy" en las sociedades pre-industriales; en su opinión, hay que considerar la "literacy" como la capacidad por parte del individuo de comprender un texto escrito (o unas letras), restando importancia a su capacidad de escribir. Abrir de este modo el concepto me pareció sumamente interesante, porque nos permite entender mejor testimonios como este:

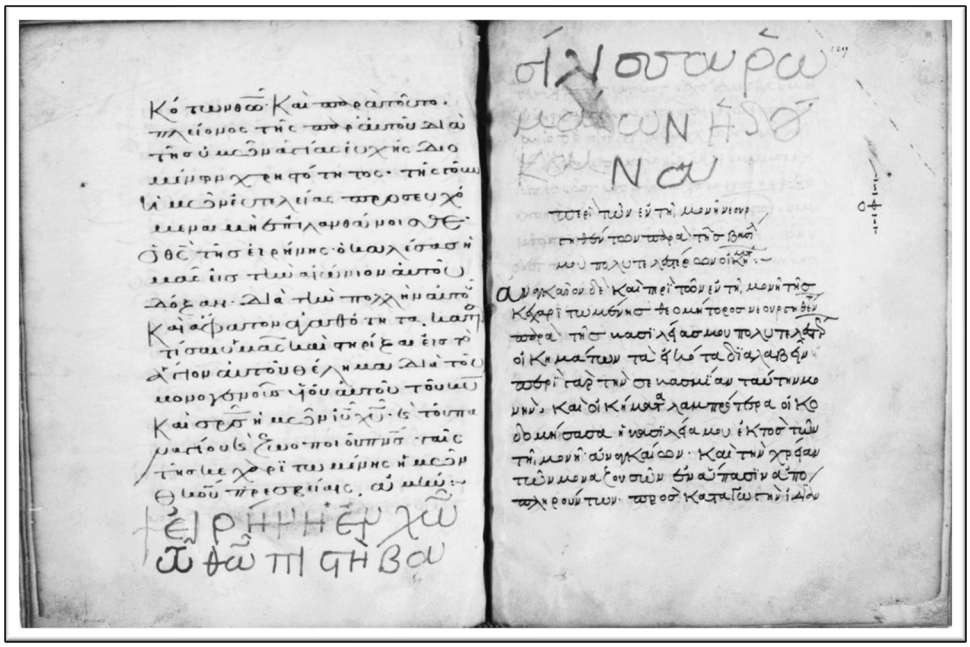

Fig. 1. Firma de Irene Ducas en el Par. gr. 384, ff. 128v-129r

Lo que vemos son dos páginas del manuscrito Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 384 [diktyon 49957], en concreto sus ff. 128v-129r. En ellos Irene Ducas firma (antes de 1123 o de 1133, fechas indeterminadas de su muerte) una copia del *typikon* del convento de la Theotokos Kecharitomene, que había fundado ca. 1110 y al que se retiró tras

la muerte de su marido Alejo I en 1118.[1] El texto reza así: +Εἰρήνη ἐν Χ(ριστ)ῶ τῶ Θ(ε)ῶ πιστὴ βασίλισσα Ῥωμαίων ἡ Δούκαινα+ (*Irene Ducas, emperatriz de los romanos, devota en Cristo Dios*).[2] La fórmula es perfecta, no hay faltas de ortografía, incluso la abreviatura de Χ(ριστ)ῶ es la convencional, y, sin embargo, la escritura es demasiado grande, predominan las letras mayúsculas, casi no hay ligaduras… la pregunta se impone: ¿cómo es posible que Irene, una mujer culta, lectora, mecenas de las letras, escribiera de un modo tan torpe? La contestación esperable es que Irene escribía como una niña de seis años porque no era tan culta como creemos. Por el contrario, la contestación preferible sería: Irene no estaba acostumbrada a escribir, porque en su vida diaria no lo necesitaba, pero eso es independiente de que supiera leer y comprender lo leído, una actividad que sin duda realizaba a menudo.

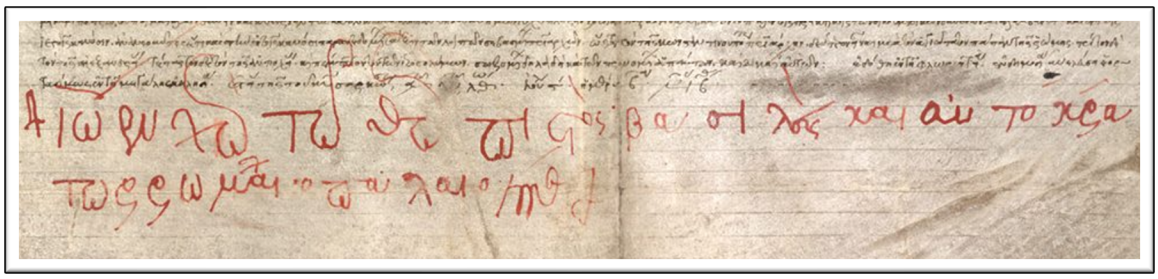

Fig. 2. Firma de Juan VIII Paleólogo (Vaticano, Archivio di Stato, Arm. I-XVIII, 405)

Analicemos otro ejemplo. La firma de Juan VIII Paleólogo en la bula bilingüe (latín y griego) conservada en el Vaticano (Archivio di Stato, Arm. I-

[1] P. GAUTIER, "Le typikon de la Theotokos Kecharitomene", *REB* 43 (1985) 5-165; traducción inglesa y comentario de R. JORDAN, "Kecharitomene: Typikon of Empress Irene Doukaina Komnene for the Convent of the Mother of God Kecharitomene in Constantinople", en J. THOMAS-A. CONSTANTINIDES HERO (éd.), *Byzantine monastic foundation documents: a complete translation of the surviving founders' typika and testaments,* Washington D.C., Dumbarton Oaks, 2000, 649-724. Cf. sobre el uso de estas copias de documentos, F. RONCONI, "De Stoudios à la Théotokos Evergétès. Texte et livres du monachisme méso-byzantin, entre innovations et continuité", *Monachesimi d'Oriente et d'Occidente nell'alto medioevo. Spoleto, 31 marzo-6 aprile 2016* (Settimane di studio della Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo 64), Spoleto, CISAM, 2017, 1293-1369, esp. 1339-1340.

[2] Sobre la firma, S. PAPAIOANNOU-F. RONCONI, "Book Culture", en S. PAPAIOANNOU (ed.), *Oxford Handbook of Byzantine Literature,* Oxford 2021, 44-75, esp. 63; G. CAVALLO, "La *Basilissa* Irene Ducena tra scrittura e letture. Una nota", *Storie di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale* (Collectanea 28), Spoleto, CISAM, 2012, 243-253.

XVIII, 405), mediante la cual se proclamaba la Unión de las Iglesias romana y bizantina acordada en el Concilio de Ferrara-Florencia en 1438-39:[3] +Ἰω(άννης) εν Χ(ριστ)ῶ τῶ Θ(ε)ῶ πιστὸς βασιλεὺς και αὐτοκράτωρ ρωμαί(ων) ὸ Παλαιολόγος+. El emperador firma en púrpura, de nuevo entre dos cruces; la ortografía no es perfecta (faltan dos espíritus y un acento), pero la firma es correcta y sigue todas las convenciones. Desde el punto de vista gráfico, sin embargo, revela una considerable torpeza en el trazo, es rígida, separa las letras y cuando las liga, lo hace de un modo infantil, aunque algunas ligaduras, como la de la segunda parte de su apellido, λογος, imitan bien el uso cancilleresco. De nuevo, no podemos pensar que Juan VIII no estaba familiarizado con la lectura, sino que no era un escribiente profesional, no había recibido formación para ello.

Como veis, el punto de partida del proyecto es interesante y las ramificaciones de esta idea lo son también, puesto que entendemos por "el poder de la palabra escrita" este potencial de la escritura para definir la sociedad bizantina: los instrumentos de comunicación, la exhibición del estatus social, la coerción del poder político, la acción del ser humano sobre el medio.

Para conocer la porosidad de los bizantinos a la escritura griega hemos de acudir a todos los potenciales testimonios, a la información que revelan las fuentes históricas, como esta costumbre extendida en Constantinopla que refleja la miniatura del Skylitzes Matritensis: la de aprovechar el paso del emperador para tenderle peticiones,[4] lo que implica cierta extensión del uso de la palabra escrita fuera de los círculos habituales.

[3] Sobre las distintas copias de este documento, algunas firmadas por Juan VIII, E. GAMILLSCHEG, "Das Konzil con Ferrara-Florenz und die Handschriften-überlieferung", *Annuarium Historiae Conciliorum* 21/2 (1989) 297-316.

[4] D. FEISSEL–J. GASCOU (eds.), *La pétition à Byzance* (Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation Byzance, Monographies 14), Paris, Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, 2004.

Fig. 3. Madrid, BNE, VITR/26/2, f. 43r: súbditos bizantinos presentando peticiones al emperador Teófilo a las puertas del templo de Blaquernas

Los estudiosos, en especial los historiadores del arte, ya han reflexionado sobre el valor performativo, estético y simbólico de las inscripciones en las iglesias bizantinas; también la paleografía griega ha indagado sobre el uso simbólico de la escritura, pero la novedad de la investigación que planteamos es que busca explicar el valor simbólico y el uso político y social de cualquier tipo de textos o letras a los que el bizantino estaba expuesto más allá de su acceso a los libros. Para arrojar más luz sobre esta cuestión, recurriremos a la comparación con las culturas precedentes (Antigüedad tardía), contemporáneas, ya sean el Medievo occidental o el Islam, y posteriores, esto

Fig. 4. Hoja de guarda del Escorial Y-III-15, con añadidos de diversas manos

es, culturas alfabetizadas a partir de la bizantina. Del mismo modo, el análisis paleográfico con técnicas de HTR de las firmas en los documentos y las escrituras adventicias en los libros, nunca antes realizado, nos permitirá entender los distintos niveles de alfabetización y cómo se aprendía a escribir a lo largo de los siglos VIII-XV y en áreas muy distintas de población de lengua griega, desde Chipre al Sur de Italia.

Las fuentes publicadas (inscripciones en piedra, mosaico o pintura, objetos artísticos y cotidianos como los sellos, las actas documentales) constituyen ya una materia de estudio lo suficientemente abundante y contextualizada con una certeza relativa como para permitir ser interrogada con las preguntas que constituyen los objetivos de nuestro proyecto: qué permeabilidad tenían los iletrados a la escritura, cuál era el significado de la presencia de escritura en objetos artísticos o cotidianos o en el espacio público; cuál era el significado de la realización formal y de la exposición pública de los documentos; por qué se elegía un tipo de escritura para hacer llegar determinado mensaje a su público o para difundir una obra literaria; cuál era la carga simbólica de las letras y cómo se usaban para actuar sobre el medio a través de prácticas mágicas. Tenemos por delante tres años de investigación fascinante.

Fig. 5. Nueva York, Metropolitan Museum, Amuleto inciso (hematita) procedente del Egipto bizantino

2

En Macedonia griega: Bizancio y la construcción de la memoria colectiva

Raúl Estangüi Gómez
ILC-CCHS, CSIC
raul.estangui@cchs.csic.es

He pasado una parte de mi verano en la región griega de Macedonia. Es una zona que ya conocía por motivos profesionales, debido a mis viajes a Tesalónica y al Monte Atos, pero que quería aprovechar para recorrer más tranquilamente y sobre todo enseñarla a mi pareja y amigos. Es una zona muy rica e interesante para todo aquel que se interese por la historia de Bizancio y en especial por los últimos siglos del Imperio. La ciudad de Tesalónica contiene algunos de los monumentos bizantinos mejor conservados del mundo, iglesias y monasterios que mantienen buena parte de su decoración de mosaicos y pictórica, restos de sus fortificaciones y un museo de arte bizantino excepcional.

Fig. 1. Detalle del interior de la iglesia de los Santos Apóstoles (primer cuarto del siglo XIV), patrocinada por el patriarca Nifón (1310-1314)

Tesalónica fue desde época iconoclasta la segunda ciudad del Imperio y se mantuvo bajo control de Constantinopla prácticamente hasta bien entrado el siglo XV. Pero la región posee además numerosos otros sitios de gran interés, como castillos, monasterios e incluso infraestructuras agrícolas, que en algunos casos están documentadas por las actas conservadas en los archivos de los monasterios del Monte Atos, que poseían la mayor parte de su fortuna inmobiliaria en la zona. A pesar de que la arqueología bizantina en la región sigue estando muy poco desarrollada, los vestigios son numerosos y fácilmente visitables.

Fig. 2. Torre de Mariana (Calcídica occidental), documentada por un acta de 1375 como centro de explotación agrícola de un latifundio propiedad del monasterio de Docheiariou del Monte Atos

Sin embargo, Macedonia es también un magnífico observatorio desde el que reflexionar sobre las consecuencias de la instrumentalización de la historia bizantina en Grecia, de su puesta al servicio de una causa política y de los esfuerzos por reescribir la historia.

Antes de nada, conviene recordar lo tarde que esta región fue incorporada al Estado griego: en 1913, después de las primeras guerras balcánicas, en virtud del Tratado de Bucarest. Hasta esa fecha Macedonia había formado parte de lo que podríamos considerar el núcleo duro del Imperio otomano, y a pesar de que las diferentes ideologías nacionalistas habían echado fuertes raíces en todos los Balcanes a lo largo del siglo XIX, la ciudad de Tesalónica y su región estaban estrechamente unidas al destino del Imperio. Hasta bien entrado el siglo XX, Macedonia reflejaba perfectamente la complejidad étnica, religiosa y cultural del mundo otomano, muy alejada de la imagen monolítica y homogénea que a veces tendemos a hacernos de esta sociedad. En otro artículo del Boletín, ya insistí sobre la diversidad del mundo otomano, que estaba lejos de ser un Imperio sólo turco y musulmán[5]. La misma ciudad de Tesalónica era buen ejemplo de ello, con prácticamente la mitad de la población de confesión judía[6], y la otra mitad, musulmana y griega ortodoxa. En ciudades como Xanthi o Kavala, en Macedonia oriental, que conocieron un boom económico a partir de los años 1880, gracias a la producción y al comercio del tabaco, surgió una poderosa burguesía proveniente de todos los rincones de los Balcanes, como fue el caso del judío Pierre Herzog, de origen húngaro, que fundó en 1889 una importante compañía de tabaco en Kavala, convirtiéndose en 1905 en los principales suministradores de este producto a la corte del sultán.

[5] "Bizancio y el Imperio Otomano: una herencia compartida", Boletín SEB 43, 2023, p. 2-14.
[6] Dentro de la sociedad judía de Tesalónica había una gran diversidad cultural debido a los orígenes muy diversos de tal comunidad. Sobre la historia de Tesalónica durante el último medio siglo otomano, ver C. PINGUET, *Salonique, 1870-1920*, París 2023.

Fig. 3. La villa Bianca, construida por el industrial judío Dino Fernandez Diaz, entre 1911 y 1913, a las afueras de Tesalónica, es buena muestra del carácter ecléctico y cosmopolita de la sociedad otomana de principios del siglo XX

Sin embargo, la primera mitad del siglo XX fue devastadora en Macedonia, los conflictos territoriales fueron seguidos de políticas de limpieza étnica, que obligaron a cientos de miles de personas a emigrar, como fue el caso de la población musulmana, de la cual sólo queda algún vestigio al norte de Xanthi, en la zona llamada Pomakohoria. La población judía de Tesalónica fue igualmente afectada por una política que favorecía la llegada de griegos ortodoxos a la ciudad y el desplazamiento de la antigua burguesía judía[7]. Por supuesto, la gran hecatombe vendría con la ocupación nazi a partir 1941, cuando el 98% de la población judía fue exterminada. En

[7] Durante las primeras décadas de este nuevo periodo de la historia de Tesalónica, hubo casos de particular virulencia contra la población judía, como fue el pogrom del campo Campbell en 1931, cuando un barrio judío fue enteramente destruido y cientos de familias dejadas sin casa.

su lugar, griegos de otras partes del país y sobre todo originarios de Asia Menor, donde estaba ocurriendo el mismo proceso de limpieza étnica, fueron asentándose en Tesalónica y en otras partes de Macedonia, fundando –como en otros sitios de Grecia– pueblos nuevos[8].

Fig. 4. Estatua conmemorativa del exilio griego de Asia Menor en Tesalónica. La ciudad cuenta con una fuerte presencia de griegos del Pontos

Creo que es importante tener presente esta ruptura trágica entre un territorio y la población que lo ha habitado desde hace siglos. Conozco pocos sitios en los que tal discontinuidad haya alcanzado cotas tan dramáticas. Recorriendo Tesalónica no podía evitar comparar la historia reciente de esta ciudad con la de una antigua casa que hubiese pasado de generación en generación en el seno de una misma familia y que de repente sus habitantes hubiesen sido expulsados para ser ocupada por personas sin ningún vínculo emocional con tal lugar. Tal ruptura tiene necesariamente repercusiones sobre la manera en la que se construye la memoria y por tanto la historia. Es

[8] Sobre la evolución demográfica de la región de Macedonia en el siglo XX, ver la tesis de Menelaos TZIMAKAS, *La Macédoine grecque, populations, migrations et territoires depuis le début du XXe siècle*, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) de París, 2014, en acceso libre a partir de la dirección https://theses.hal.science/tel-01024320.

por ello que el reciente pasado otomano ha sido progresivamente ocultado, destruido y desfigurado, a favor de una visión nacionalista que sirva para subrayar el carácter helénico de la región de Macedonia, máxime cuando existe también un estado de cultura eslava que reclama para sí el nombre de Macedonia (me refiero a la actual república de Macedonia del Norte, antigua FYROM, que tantas tensiones ha generado con el estado griego actual).

El contraste entre la situación de deterioro de auténticas joyas de la arquitectura otomana, y la de los restos de otras épocas, griegas clásica o helenística por ejemplo, es palmario: véase el caso de la reconstrucción de la que está siendo objeto el antiguo palacio de Alejandro Magno en la ciudad de Vergina, comparado con el abandono de la mayor parte de mezquitas, baños, escuelas u otros edificios otomanos.

Fig. 5. La impresionante mezquita de Mehmed Bey en Serrès, una obra maestra de finales del siglo XV, completamente abandonada e inaccesible al público

Pero es quizás la resignificación de la herencia bizantina lo que mejor demuestre la construcción durante el último siglo de una nueva memoria colectiva que sirva para marcar una clara ruptura con el pasado otomano. La manera en la que estos restos de época bizantina son valorizados y puestos

de relieve, ya sea a través de yacimientos arqueológicos, en las páginas webs de turismo de la región o incluso en la propia señalización, dan fe de la diferencia de estatus del que gozan respeto a los restos de época otomana, que sin estar completamente olvidados son considerados como propios de "una civilización" extranjera[9]. La identificación con el pasado bizantino, como parte de la historia del pueblo griego, es muy visible en cualquier parte de Macedonia (también del resto del país por supuesto).

Fig. 6. La torre y otras dependencias de Galatista (Calcídica occidental) albergan un interesante centro de interpretación de esta antigua explotación agrícola del siglo XIV, que muestra el interés por la puesta en valor del patrimonio bizantino. Sin embargo, conviene recordar que su estado de conservación actual se debe a la continuidad de este tipo de estructuras durante el período otomano.

En otro registro, me llamó poderosamente la atención el cartel que en pleno centro de Kavala indica la distancia hasta la ciudad de Constantinopla (sí, no Estambul, Constantinopla), acompañada de una imagen del águila bicéfala que sirve para recordar a los transeúntes, ocasionales y habituales, el recuerdo, amargo, de la perdida de la ciudad y del imperio a manos de los turcos otomanos.

[9] Es fácil encontrarse en Macedonia con restos de mezquitas, tekkes (monasterios) u otros monumentos de época otomana, en espacios urbanos abandonados o en mitad del campo sin ninguna señalización ni información, al contrario de los restos bizantinos.

Fig. 7. Supuesta señal de tráfico que indica la dirección de Estambul/Constantinopla en el centro de Kavala (Macedonia oriental)

Sin embargo, el caso más significativo, por el nivel de penetración en todas las capas de la sociedad, es la simbología que acompaña al principal equipo de fútbol de la región: el PAOK (*Panthessalonikeios Athlitikos Omilos Konstantinoupoliton*), omnipresente por toda la geografía macedonia, ya sea en forma de clubes, peñas, carteles o grafitis que decoran cualquier rincón de la región, y cuyo escudo muestra igualmente la inevitable águila bicéfala, recordando su origen constantinopolitano y por ende la herencia imperial: el PAOK fue fundado en Tesalónica en 1922 por emigrados griegos de Constantinopla después de la conquista turca de Esmirna y las transferencias de población que siguieron. Pero su origen remonta a finales del siglo XIX, al Hermes Sports Club, creado por la rica burguesía griega constantinopolitana del elegante barrio de Beyoğlu. A pesar de su evolución posterior, y la progresiva incorporación en su seno de otros grupos de emigrados originarios de Asia Menor mucho más populares (sobre todo de la región

del Pontos), el PAOK conserva una fuerte impronta burguesa, encarnando la nueva élite tesalonicense.

La utilización de esta simbología bizantina por parte del principal equipo de fútbol local (águila bicéfala, colores, guiños a la historia imperial) es un buen ejemplo del papel que juega este pasado en la construcción de la memoria colectiva de esta región. No es muy diferente al de otras regiones de Grecia, pero en el caso de Macedonia es si cabe más notorio a causa de la fuerte impronta otomana en la zona[10].

Fig. 8. Foto subida a las redes por uno de los seguidores del PAOK este 25 de septiembre con motivo de un partido contra el equipo turco del Galatasaray

[10] Para más detalles sobre el papel del PAOK en la construcción de la memoria colectiva en Macedonia durante el siglo XX, ver los artículos de Lukas TSIPTSIOS, "'Pour ton peuple et ton histoire nous ramènerons la violence au stade': historicité et mémoire de la violece du PAOK", *Diacronie* 42, 2020, http://journals.openedition.org/diacronie/13585; "'Bizim Paok' : réfugiés, sport et vénizélisme dans la Thessalonique de l'entre-deux-guerres", *European Journal of Turkish Studies*, 26, 2018 ; http://journals.openedition.org/ejts/5615.

La oposición entre lo bizantino y lo otomano es fundamental en la construcción de un relato nacional que en el caso de Macedonia permita incorporar este territorio al resto del estado griego y homogeneizarlo culturalmente, haciendo caso omiso de la gran porosidad que existen entre ambos mundos. A ello ha contribuido también la ciencia histórica, creando una categoría de lo más curiosa: lo "post-bizantino", una categoría que sirve para reducir lo otomano a una cultura puramente musulmana, reservando todo lo que tiene que ver con la cultura cristiana a una corriente identitaria (y nacionalista), fuertemente anclada en la tradición bizantina, y que habría sobrevivido a través de los siglos de dominio otomano para resurgir con la liberación. Traigo aquí a colación algunos extractos del cartel que preside la sala de arte "post-bizantino" (sic) del, por otra parte excelente, museo de la civilización bizantina de Tesalónica. Reproduzco el texto en inglés:

> *The Fall of Constantinople to the Ottoman Turks in 1453 marked the final collapse of the Byzantine Empire. Subjugation to the Turks took a heavy toll on the Greeks and the other conquered Balkan peoples in terms of tremendous demographic decline, incalculable material destruction and four centuries of intellectual, social and economic backwardness. […] Postbyzantine art, which was primarily religious, developed under new conditions, which were directly related to the kind of dominion under which the subjugated Greeks found themselves. […] In the Greek areas under Ottoman rule, the adverse circumstances encouraged a kind of cultural introversion and a firm adherence to more conservative interpretation of Byzantine art.*

Ni que decir tiene que cualquiera de estas afirmaciones no resistirían la más mínima crítica histórica: me limitaré por ejemplo a citar el caso de los monasterios del Monte Atos, como Simonospetra o Kastamonitou, que fueron (re)fundados bajo dominio otomano, alcanzando gran prosperidad[11].

[11] El monasterio de Simonospetra fue probablemente fundado en el siglo XIII. Conoció una breve etapa de esplendor en el siglo XIV y en 1570 un incendio lo destruyó por completo. Fue restaurado y ampliado durante los siglos XVI y XVII gracias a las ricas donaciones de los príncipes de Valaquia, vasallos del sultán otomano. En cuanto al monasterio de Kastamonitou, fundado hacia el siglo XI, fue enteramente renovado

De hecho, resulta bastante paradójico después de leer esta introducción, admirar las ricas obras de arte cristianas producidas en Macedonia durante los siglos de la supuesta "opresión turca": iconos e iconostasios maravillosos, lujosísimas prendas litúrgicas o excelentes piezas de orfebrería.

Fig. 9. Túnica (sakkos) de mediados del siglo XVIII perteneciente al obispo de Melnik (hoy Bulgaria)

Me gustaría simplemente llamar la atención sobre la frase "el arte postbizantino [que] era fundamentalmente religioso", ya que delata cuan artificial es esta categoría y como el supuesto arte postbizantino no es más que arte otomano cristiano, lo cual no tiene nada de contradictorio. En el resto de ámbitos, todos, ya fuesen cristianos ortodoxos, católicos, armenios, coptos, judíos, musulmanes chiitas o sunís, utilizaban el mismo lenguaje

en la tercera década del siglo XV, bajo dominio otomano, gracias al patrocinio de la aristocracia serbia, que formaba parte del sistema imperial otomano.

artístico, como lo demuestra por ejemplo el uso del mismo tipo de construcción para el resto de edificios, sean las dependencias de un monasterio o la residencia de un pachá musulmán.

La creación de la categoría postbizantino, que engloba únicamente el arte cristiano producido en tierras del Imperio otomano, es una más de las consecuencias de una visión nacionalista y anacrónica de la historia, cuyo principal objetivo no es otro que legitimar proyectos políticos contemporáneos y que en ningún caso ayudan a entender la complejidad de una sociedad como la otomana, y por consecuencia tampoco la bizantina que era mucho más, también, que una sociedad greco-ortodoxa. En el caso de Macedonia, sirve para desvincularse de un pasado incompatible con el discurso oficial que sigue sin embargo estando demasiado presente, no sólo porque es muy reciente, sino porque la historia del Imperio otomano es indisociable de la historia de Macedonia: de Kavala era Mehmet Ali Pachá (1769-1849), fundador del Egipto moderno, y de Tesalónica Mustafa Kemal Ataturk (1881-1938), padre de la república turca.

Fig. 10. Las dependencias del monasterio de San Juan Bautista cerca de Serres, presenta la típica arquitectura otomana, como en la mayor parte de los monasterios ortodoxos cuya construcción data de antes de la conquista griega

En estos últimos años, y gracias al esfuerzo de un grupo de investigadores griegos, en parte de la universidad de Tesalónica, la visión del pasado otomano empieza tímidamente a cambiar en Grecia. Despuntan algunas iniciativas de preservación y de puesta en valor de ese patrimonio, incluso en el caso de antiguas residencias particulares (ver figura 11). Sin embargo, la brecha emocional abierta por décadas de construcción de un relato compatible con el proyecto nacionalista griego hace todavía muy difícil la incorporación del pasado otomano como propio y no como el resultado de una dominación extranjera. Se trata sin embargo de un paso imprescindible si queremos entender mejor la propia naturaleza del Imperio bizantino y su evolución hacia el mundo otomano[12].

Fig. 11. No me resisto a publicar aquí un par de fotos de la magnífica mansión otomana, llamada Vareltzidaina, del siglo XVIII, situada al norte de la isla de Lesbos, en la localidad de Petra, y que ha sido recientemente abierta al público, como muestra del incipiente interés en Grecia por el arte y la historia de este período.

[12] Me gustaría destacar la publicación del libro *Ottoman Architecture in Greece*, Atenas 2009, en el cual participaron tres otomanistas griegos de gran prestigio, Antonis ANASTASOPOULOS y Elias KOLOVOS, de la universidad de Creta, y Marinos SARIYANNIS, de la universidad de Tesalónica. Para comprender su notoriedad en el campo de la historia de los estudios otomanos en Grecia, véase la rica reseña que le dedicó Heath LOWRY: https://www.academia.edu/9464398/Ottoman_Architecture_in_Greece_Review_Book.

3

V Coloquio Bizantino de la UBA: Ficción y facción en la literatura bizantina

Tomás Fernández
Universidad de Buenos Aires - Conicet
Tomas.Fernandez@conicet.gov.ar

El 3, 4 y 5 de abril de 2024 se llevó a cabo el *V Coloquio Bizantino de la Universidad de Buenos Aires*. El tema principal era, como en sus primeras ediciones, narratológico. En esta ocasión, la pregunta clave fue el concepto de ficción: ¿resulta el momento de abordar el milenio bizantino? La mayor parte de las contribuciones hicieron estudios de caso de obras particulares: por ejemplo, Reinhart Ceulemans, co-organizador del coloquio desde la KU Leuven, presentó una comunicación titulada "Facts and Surprises in Biblical Glossaries from Byzantium"; Yasmine Amory y Nicolò D'Alconzo (ambos de la Universiteit Gent) presentaron respectivamente "'I still see in imagination riots and madness at Lycopolys'. The rhetoric of fiction in an early Byzantine documentary letter on papyrus (P.Oxy. XVI 1873)" y "Sklerena the heroine, Psellos the novelist?"; Osman Yüksel Özdemir (European University Vienna) se centró en "The Narrativization of the Ascension by Romanos the Melodist and Jacob of Serugh: Imagined Speech and Metalepsis in Late Antique Liturgical Poetry". Dieron a conocer sus investigaciones en curso o recientemente terminadas los estudiosos Héctor Francisco, Andrea Simonassi, María Cristina Silventi, Matías Fernández Robbio y Agustín Ávila en visita desde Múnich.

La conferencia inaugural estuvo a cargo de Pablo Cavallero (UBA - CONICET): “Facción y ficción en la hagiografía. El ejemplo de Andronico y Atanasia". Esta es la primera ocasión en el que el profesor Cavallero, primer impulsor de este coloquio (y miembro fundador del Comité Argentino de Estudios Bizantinos), tras haberse jubilado como profesor regular de Lengua y Cultura Griegas, participa. Nuestro primer *keynote speaker* invitado fue Stefano Valente (Universität Hamburg): “Autobiographical Fictionality or Auto-hagiographical Factuality? Reading Nikephoros Blemmydes’ Partial Account of His Personal History from a Narratological Perspective”. La conferencia de cierre estuvo a cargo de Juan Signes Codoñer: “La literatura como reescritura en Bizancio”. El profesor Signes Codoñer abordó también, en un taller, las “Estructuras y temas de la historiografía bizantina”.

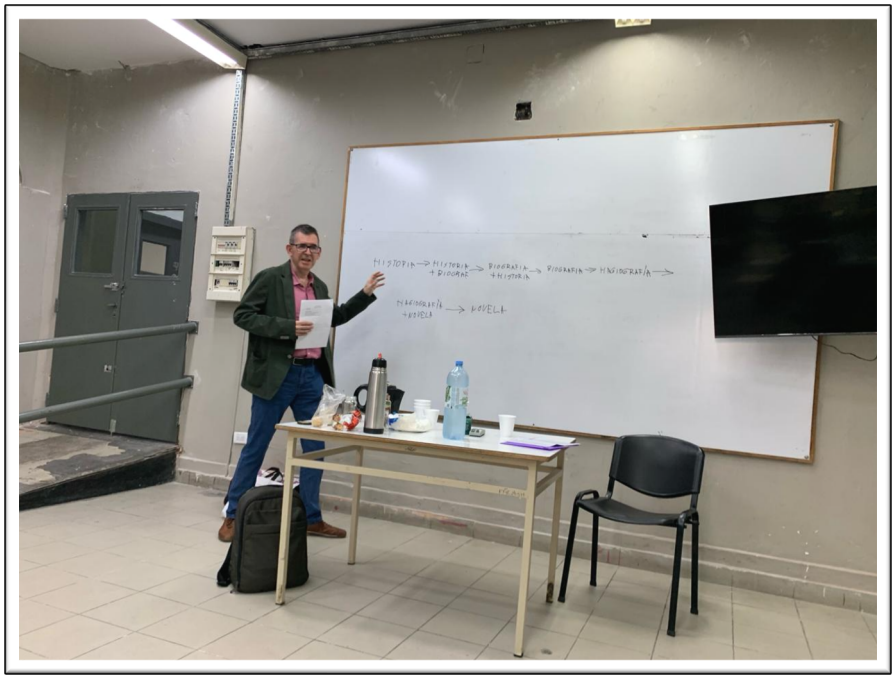

Fig. 1. Intervención de Juan Signes Codoñer

Otro de los talleres, a cargo de la doctoranda Paloma Cortez y de quien escribe estas líneas, se centró en un aspecto central para definir la ficción bizantina: "Temporalidad, tópica y caracterización en la novela bizantina”. Posiblemente situar y precisar de modo sistemático y completo la

temporalidad de una obra narrativa sea más productivo que asignarla al campo de la "ficción", la "no ficción" o la "*faction*".

Fig. 2. Intervención de Paloma Cortez y Tomás Fernández

En un país afectado por inestabilidades estructurales es difícil hablar de "normalidad" a la hora de organizar un evento internacional. El financiamiento puede sufrir variaciones. Las catástrofes globales pueden golpear con más fuerza que en otras latitudes. El tercer coloquio se llevó a cabo en 2019, por ejemplo. El siguiente, que habría debido tener lugar en 2021, se vio impedido por la pandemia. El cuarto se realizó en 2022, en modalidad virtual. Este quinto coloquio, en cierta medida, recupera una normalidad caracterizada por la presencia continua de los participantes y la intensa discusión de los temas presentados durante dos o tres días, según el número de inscriptos. Quisiéramos destacar que este coloquio se lleva a cabo en gran medida gracias al entusiasmo y la buena predisposición de sus participantes, quienes, pese a que la universidad organizadora no podrá ofrecer casi nada en términos materiales, deciden, de todos modos, sumarse a la aventura de abordar los estudios bizantinos en Buenos Aires. También a

las aventuras suplementarias de degustar asados y tomar algún que otro mate.

Fig. 3. Algunos de los participantes del V Coloquio Bizantino de la UBA

La próxima edición se llevará a cabo en 2027, y no en 2026, para evitar una superposición con el Congreso Internacional en Viena, "Byzantium beyond Byzantium". Su tema seguirá versando sobre cuestiones narratológicas y de poética histórica, en particular el desarrollo de los cronotopos en Bizancio. Las convocatorias, con información suplementaria, comenzarán en 2026. Esperamos verlos por aquí en 2027.

4

El sitio arqueológico de Yáliso: unión de culturas en el interior de la isla de Rodas

David Pérez Moro
Universiteit Gent
david.perezmoro@ugent.be

La isla de Rodas ha constituido a lo largo de los siglos un importante enclave cultural. Durante el siglo XII a.C. se produce la llegada de los dorios, gracias a los cuales se desarrollaron ciudades como Lindos o Cámiros. En la época arcaica se constituye la hexapolis dórica, una liga de ciudades formada por las islas de Cos, Cnido y Halicarnaso junto a las ciudades de Lindos, Cámiros y –que nos atañe en esta pequeña contribución– Yáliso. A partir de este periodo, su poder y alineación político-cultural fue cambiando sucesivamente de persas a atenienses, de espartanos a macedonios, de romanos a bizantinos, de venecianos a otomanos y de italianos a griegos. Todas estas civilizaciones no pasaron inadvertidas por Rodas, sino que dejaron una importante huella, al menos arqueológica, en toda la isla. A lo largo de las siguientes páginas haremos una pequeña visita guiada por la acrópolis de Yáliso y su alrededor (fig. 1), un lugar sagrado, testigo de la evolución cultural y religiosa de la región a lo largo de los siglos. En esta visita pondremos un especial interés, por un lado, en esta multiculturalidad de la que hemos hablamos y, por el otro, en los edificios de época propiamente bizantina.

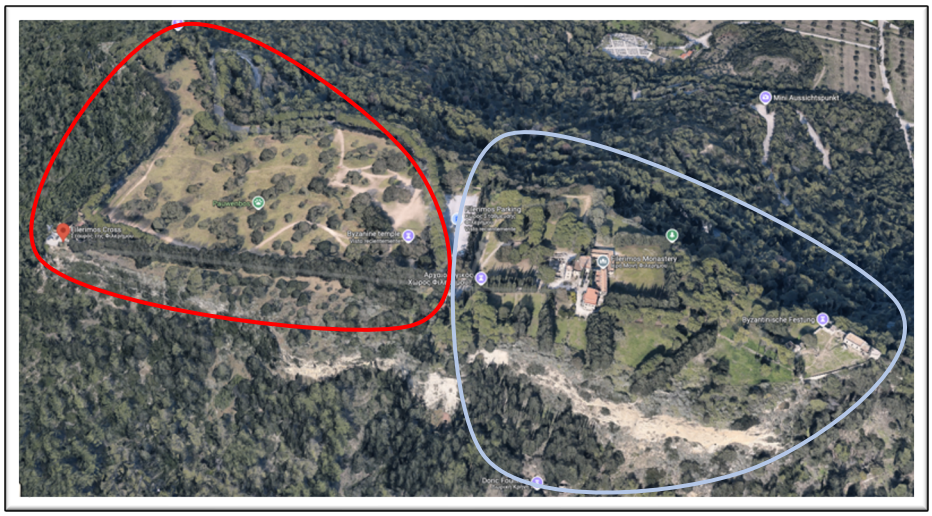

Fig. 1. Localización del sitio arqueológico de Yáliso

Al llegar al sitio arqueológico tenemos que distinguir dos partes claramente diferenciadas. En primer lugar, la parte externa del recinto (en rojo en fig. 1), en la que encontraremos los restos de una iglesia bizantina, la representación de la Pasión de Cristo a lo largo de un camino, la Cruz de Filérimos y un pequeño monasterio próximo a esta última. En segundo lugar, la parte interna del recinto (en azul en fig. 1), en el que se hallan la gran mayoría de los edificios históricos, como el templo de Atenea Polias, un baptisterio paleocristiano, la fortaleza de época bizantina, el monasterio de Filérimos, la capilla de San Jorge y, según la información del sitio arqueológico, una fuente doria.[13]

¡Comencemos por la parte externa! Nada más llegar –sea en autobús o en coche– tendremos la ocasión de observar los restos de una iglesia del siglo XI junto a la imagen de pavos reales que pasean por sus alrededores. Por desgracia, como podemos ver en la imagen 2, estos restos no nos permiten imaginarnos con claridad la posible belleza que dicho templo pudo

[13] Empleo el adverbio "aparentemente" porque no tuve ocasión de ver la fuente en primera persona, por lo que desconozco si sigue en el lugar arqueológico.

tener en su época, aunque nos servirá de antesala de lo que más adelante podremos ver.

Fig. 2. Restos de la iglesia bizantina del siglo XI

Tras visitar estos restos bizantinos, recorreremos un largo *via crucis* limitado por cipreses y pinos. Este camino está marcado con 14 estaciones, en las que están representados momentos clave de la Pasión de Cristo (fig. 3). Sin embargo, en la actualidad dichas representaciones han sido extraídas y se conservan en un museo, mientras que el hueco que estas dejaban ha sido sellado por las autoridades.

Fig. 3. via crucis' con una de las estaciones. La fotografía conserva aún la representación de la estación

Al finalizar el *via crucis*, nuestros ojos se encuentran con la imponente Cruz de Filérimos (fig. 4), una estructura de gran tamaño por el que parece que se pudo subir en su día –si fue así, en la actualidad ya no es posible–.

Fig. 4. Imagen de la Cruz de Filérimos

Una vez en la Cruz –y si tienes suerte de no coincidir con muchos visitantes, algo no muy difícil, porque es una gran desconocida de la isla–, recomiendo encarecidamente disfrutar durante unos minutos de las hermosas vistas de esa parte de Rodas (fig. 5).

Fig. 5. Vistas desde el mirador de la Cruz de Filérimos

Próximo a la cruz, se encuentra un pequeño, pero acogedor, monasterio moderno. En una placa a la entrada de este edificio (fig. 6), se lee el nombre del monasterio: *Santo Monasterio de Panagia Filérimos* (ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΦΙΛΕΡΗΜΟΥ), acompañado del comienzo del cántico "ΣΤΑΥΡΟΣ, Ο ΦΥΛΑΞ ΠΑΣΗΣ ΤΗΣ ΟΙΚΟΥΜΕΝΗΣ", es decir, *Cruz, guardián de todo el mundo*.

Fig. 6. Cartel presente a la entrada del monasterio

Como podemos entrever hasta ahora, la parte externa al recinto constituye la zona más "moderna" –a excepción de la iglesia bizantina, que, a mi juicio, al conservarse únicamente restos, no interesaba incluirla en el complejo arqueológico–. Sin embargo, esta parte más "moderna" se entremezcla con los monumentos internos del recinto, donde veremos la evolución cultural y religiosa de la que hablábamos al comienzo del artículo.

Cronológicamente, el edificio más antiguo que podemos ver dentro del recinto arqueológico es la fuente doria. Lamentablemente, no tuve la ocasión de verla, por lo que elaboraré una descripción solo según la información presente en internet. Esta fuente, construida en el siglo IV a.C., se construyó

con forma de Π con una columnata dórica de seis columnas al frente. El estado actual de la fuente se debe a la restauración italiana de entre 1927 y 1928.

A continuación, nos dirigiremos al templo de Atenea Polias (fig. 7), un antiguo templo que data de entre los siglos III-II a.C. Durante la época helenística e imperial, este debió de ser uno de los templos más importantes de la antigua ciudad de Yáliso. Por desgracia, en la actualidad solo se conservan algunos restos, aunque estos nos permiten ver con cierta claridad tanto la base como parte de sus columnas, único testimonio del esplendor de la antigua religión griega en el recinto.

Fig. 7. Templo de Atenea Polias

Tras visitar el templo de Atenea Polias, nos acercaremos a los restos de un pequeño baptisterio paleocristiano (fig. 8) de los siglos V o VI d.C. Esta construcción destaca por su peculiar forma de cruz y se caracteriza por ser una prueba de la continuidad del uso sagrado de la acrópolis, que pasó de ser un centro de culto pagano, como veíamos con el templo de Atenea Polias, a uno cristiano. En el interior se puede observar, además de la piedra, algún

otro material –en mi opinión, mármol– que actuaría de revestimiento. Antes de continuar con nuestra visita, si observamos la parte inferior de la imagen 8 (en verde), veremos restos entre dos de los brazos de la cruz del baptisterio. Y la pregunta que me surge es: ¿pudo haber en ese lateral una cuenca como la que hay, por ejemplo, en la iglesia de Petra (Jordania) (en verde en la fig. 9)?[14]

Fig. 8. Restos del baptisterio paleocristiano

Fig. 9. Baptisterio de la Iglesia de Petra

Concluida nuestra visita por el baptisterio paleocristiano, nos aproximaremos a lo que es una de las joyas históricas y menos conocidas de la isla de Rodas, la fortaleza bizantina de esta acrópolis (fig. 10 y 11). Esta edificación se construyó en el siglo XII y es la huella más evidente del papel estratégico de Yáliso a lo largo de la historia. Su ubicación en lo alto de una colina con vistas sobre el mar y los alrededores fue clave para la defensa de la isla durante la época bizantina. Esta fortaleza se erigió sobre los restos de antiguas estructuras y posee las características típicas de estas construcciones, como muros gruesos elaborados con grandes bloques de piedra.

[14] Los usos de estas cuencas no están del todo claros. Por un lado, pudieron ser lugares para almacenar agua para la fuente, aunque estos huecos suelen ser demasiado pequeños para ello. Por otro lado, pudieron utilizarse como fuente auxiliar para el bautismo infantil. Por último, también pudo ser un contenedor de almacenamiento para agua bendita.

Fig. 10. Fortaleza bizantina de la acrópolis de Yáliso (I)

Fig. 11. Fortaleza bizantina de la acrópolis de Yáliso (II)

Además, en algunos de los muros de la fortaleza podemos ver restos reutilizados de material antiguo de decoración (fig. 12), técnica muy frecuente en esta época. Los restos parecen ser piedra blanca y tienen un diseño geométrico con formas circulares entrelazadas –posiblemente flores estilizadas o rosetones–.

Fig. 12. Restos de la decoración de la fortaleza bizantina

En la cima de la acrópolis, encontramos el imponente monasterio de Filérimos (fig. 13). Este monasterio, construido por los Caballeros de San Juan en el siglo XV, está dedicado a la Virgen María, bajo la advocación de

Nuestra Señora de Filérimos. El monasterio posee una austera fachada de piedra y un patio interior rodeado de una galería con arquerías que descansan en columnas (fig. 14).

Fig. 13. Monasterio de Filérimos

Fig. 14. Patio interior del monasterio

Dentro de esta galería, podemos ver 14 iconos de estilo bizantino elaborados en forma de mosaico: uno por cada apóstol y, además, un icono de la Virgen María con Jesús dentro de una pila bautismal y otro icono (fig. 15) en el que se representa en los extremos a la Virgen María (izquierda) y a San José (derecha) y, en la parte central, a Jesús en posición de "mano de bendición".[15]

[15] De acuerdo con esta posición de los dedos, la mano deletrea las abreviaturas de las palabras "ΙΗΣΟΥΣ" ("IC") y "ΧΡΙΣΤΟΣ" ("XC"): el dedo índice indica la letra "I"; el dedo corazón la letra sigma, aunque en su variante lunada "C"; el dedo anular y el pulgar la letra "X"; y, por último, el dedo meñique nuevamente la letra "C".

Fig. 15. Mosaico de la Virgen María, San josé y Jesús

Por uno de los laterales del monasterio –frente al templo de Atenea Polias–, nos encontraremos ante la entrada de la iglesia del monasterio. Esta iglesia (fig. 16 y 17) se caracteriza por su sencillez decorativa, pero con una atmósfera de serenidad que invita a la reflexión.

Fig. 16. Altar de la iglesia

Fig. 17. Interior de la iglesia del monasterio

Finalizamos nuestra visita al sitio arqueológico de Yáliso con el edificio más impresionante artísticamente: la pequeña capilla bizantina de San Jorge el Sepultado (en griego Άγιος Γεώργιος ο Χωστός) (fig. 18).

Fig. 18. Vista desde la entrada de la capilla de San Jorge el Sepultado

Esta capilla, construida en el siglo XV, conserva en buen estado frescos medievales de un gran valor histórico y artístico (fig. 19). En ellos se puede ver representadas escenas religiosas, como Jesús cargando con la cruz o la propia crucifixión, entre otras. Además de estos frescos, al fondo de esta capilla encontramos una pintura, algo deteriorada, en madera de San Jorge (fig. 20).

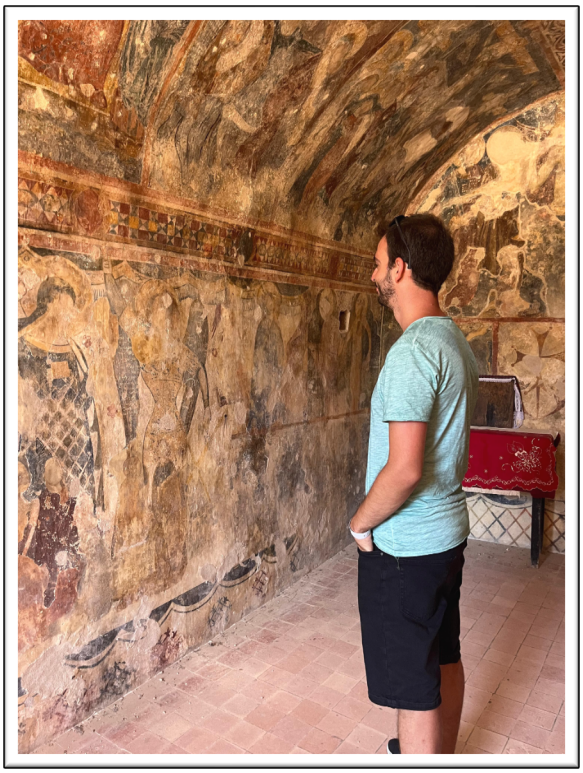

Fig. 19. David Pérez Moro viendo los frescos

Fig. 20. Pintura sobre madera de San Jorge

En definitiva, el sitio arqueológico de Yáliso no es solo un lugar con una grandísima belleza natural, sino también un espacio donde convergen siglos de historia, culturas y creencias. Gracias a este sitio arqueológico podemos ver templos paganos junto a monumentos cristianos, así como edificaciones de época clásica y helenística coexistiendo con construcciones bizantinas y medievales.

5

Conexiones mediterráneas: estar presentes en Grecia

Horacio González Cesteros
Universidad Complutense de Madrid
hogonzal@ucm.es

Hace más de dos años, un grupo de investigadores y docentes, apoyados por diplomáticos y personal dedicado a la gestión cultural, empezamos a seguir los pasos de aquellos que nos precedieron, y decidimos poner en marcha una iniciativa que por mucho que pueda parecer paradójico, aún no ha sido posible llevar a cabo transcurrido ya casi un cuarto del siglo XXI. Me estoy refiriendo a la creación de un centro o escuela española de Estudios Helénicos en Atenas.

A lo largo de todo este tiempo hemos llevado a cabo una gran cantidad de iniciativas, contando con el apoyo entusiasta de la comunidad científica y docente, de las asociaciones más importantes relacionadas con la lengua, la historia y la cultura helénicas, de distintas instituciones culturales y de la administración del Estado, e incluso de grupos de empresarios privados, consiguiendo hacer una gran difusión a través de radio y prensa escrita de ámbito nacional, así como de distintos blogs divulgativos. Queda fuera de toda duda el enorme valor que tendría un centro como el que hemos concebido, y así se lo hemos transmitido a los diferentes organismos estatales con los que hemos tenido ocasión de dialogar; unos organismos que siempre nos han recibido amablemente y nos han apoyado en una iniciativa

que, por el bien común de todos aquellos que estudiamos la cultura y pasado griegos, esperemos que se concrete en un futuro no muy lejano.

Sin lugar a duda, una de las acciones más importantes fue la celebración de un seminario sobre el pasado y el presente de la arqueología española en Grecia, pero también en otros puntos del Egeo, es decir, en aquellos territorios donde se concentró la mayor parte del pasado griego, incluyendo el bizantino que, como ya dijo C. Wickham hace casi veinte años, se estructuró en torno a ambas orillas del Egeo, un mar y sus numerosas islas que conformaba junto con Anatolia y Grecia Continental el "Byzantine Heartland" (Wickham 2005). El seminario titulado "Mediterranean connections. Past and future of Spanish archaeological research in continental Greece and the Aegean", se celebró el primer día de diciembre de 2022 en el Instituto Cervantes de Atenas (Fig. 1) y contó con la colaboración indispensable de esta institución y de la Embajada Española en Atenas, dos organismos que siempre nos han apoyado, y aún más importante, siempre nos han aconsejado para no perdernos en la maraña institucional en la que innegablemente hemos de movernos para conseguir nuestro objetivo.

Fig. 1. Inauguración de las jornadas en el Instituto Cervantes de Atenas por parte de su directora Pilar Tena

Fig. 2. Portada de las actas de las jornadas de diciembre de 2022 en Atenas

Apenas hace unos días que salió la versión impresa de las actas del seminario (Fig. 2), disponibles en formato digital desde dos semanas antes.[16] Esta obra está compuesta de doce artículos relacionados mayoritariamente con las actividades arqueológicas que vienen desarrollando distintos investigadores de universidades y centros de investigación del Estado Español en Grecia. Sin embargo, estos artículos abarcan ámbitos de estudios más amplios, que van desde la presentación de resultados relacionados con estudios de historia antigua, hasta nuevas interpretaciones epigráficas, pasando por la historiografía relativa a la no-fundación de una escuela o centro español en Grecia. Dentro del libro, los estudios sobre cultura material juegan un papel fundamental, presentándose varios proyectos liderados por españoles, pero desgraciadamente llevados a cabo dentro del marco institucional de otros países, al carecer nuestro país del marco legal y administrativo requerido para trabajar en Grecia, algo que tendría una sencilla solución: crear un centro propio en la capital helena.

Todos estos artículos están precedidos por tres prólogos. El primero de ellos escrito por el embajador español en Atenas, Carles Casajuana Palet. El segundo por la directora del Instituto Cervantes en Atenas, Pilar Tena, y por último un tercero de Andrés Perelló Rodríguez, director general de Casa del Mediterráneo. Tras estos prólogos escritos por los representantes de las tres instituciones que nos han apoyado en todos los niveles, incluyendo en

[16] Tanto la versión física como la digital podrán encontrarse en la página web de JAS ediciones.

los costes de organización del seminario y de publicación del libro, aparece una introducción hecha por quien firma este texto, en la que se analiza el libro y se advierte de los objetivos científicos y sociales del mismo.

Respecto a los artículos científicos, hay varios que tratan los periodos tardoantiguos y bizantinos, como el encabezado por Adolfo Fernández Fernández sobre la cerámica del importante puerto de Lecheon, y especialmente de la basílica construida por Teodosio junto al mar, cuyos materiales han sido básicos para entender la cronología que los arqueólogos damos a los distintos estratos que excavamos, especialmente aquellos que tienen que ver con las cerámicas finas de la zona de Túnez (*African Red Slip Ware*) y las producidas en las costas de Asia Menor y Chipre (*Phocean Red Slip Ware/LRC y Cypriot Red Slip Ware/LRD*), o en el artículo firmado por el autor de estas líneas sobre uno de los proyectos que dirige entre Atenas y Éfeso. Sin embargo, es en el artículo firmado por Juan Signes Codoñer (Fig. 3), presidente de la Sociedad Española de Bizantinística, donde mejor se pone de manifiesto la estrecha interacción económica, política y social entre el Egeo y la Península Ibérica durante la Edad Media, es decir, la importancia de Bizancio para la propia historia de nuestro país, así como la importancia de los actuales territorios del Estado español en Bizancio.

Fig. 3. Intervención de Juan Signes Codoñer

En un seminario como el que se organizó en Atenas hace dos años y en un proyecto como el que estamos intentando llevar a buen puerto, resulta indispensable contar con la bizantinística, una disciplina multifacética que, por suerte, y gracias al empeño de muchos, se encuentra en un momento álgido en nuestro país. Del pasado bizantino podemos aprender cuestiones básicas relacionadas con la diplomacia, el entendimiento y la interacción entre las distintas microrregiones que en su unión conforman el Mediterráneo (Horden y Purcell 2000).

La situación política tan inestable en la que se encuentra actualmente nuestro querido Mediterráneo tal vez penalice la toma de iniciativas exteriores más allá de los grandes campos de batalla con los que se abren constantemente los rotativos de cualquier periódico. Sin embargo, creemos que es en momentos como el actual cuando se hace más necesaria que nunca la colaboración entre aquellos pueblos que se asentaron en las distintas áreas del gran Mediterráneo, desde el Egeo hasta el mar de Alborán. La publicación de estas actas son un maravilloso ejemplo del nivel actual de la investigación española en Grecia, y no sólo me refiero al excelente nivel de la arqueología, sino del conjunto de disciplinas relacionadas con la historia y cultura griegas, pero también de las facilidades de colaboración con nuestros colegas griegos y aquellos de la gran cantidad países que están trabajando en Grecia. Igualmente, esta publicación y su pronta presentación en Atenas, es una buena muestra de la extraordinaria acogida que tendríamos en caso de materializar una sede permanente en la capital griega.

Esperemos que la creación de un centro o escuela en la que los estudios bizantinos tengan un lugar importante, mano a mano con otras especialidades históricas con largo recorrido en el ámbito helénico, sea pronto una realidad. Tanto el conjunto de investigadores que han

participado en estas actas, como todos aquellos que han apoyado la iniciativa desde sus diferentes instituciones o a nivel personal, son conscientes de que la apertura de dicho centro puede ser enormemente beneficioso para nuestro sistema de investigación y para la difusión cultural de España en el exterior. La potencialidad que tendría una excavación española en lugares como Nicópolis, Tasos o la misma Tesalónica, queda fuera de toda duda, y auparía a una disciplina en pleno auge en nuestro país, como es la bizantinística, a posicionarse entre los principales referentes de la misma.

Fig. 4. Asistentes al seminario sobre la arqueología española en Grecia

Bibliografía.

HORDEN, P. - PURCELL, N., *The Corrupting Sea. A study of Meditrranean History*. Blackwell, Oxford, 2000.

WICKHAM, C., *Framing the Early Middle Ages. Europe and the Mediterranean 400-800*. Oxford University Press, Oxford, 2005.

6

Iconoclasmo en el alto Nilo

Juan Signes Codoñer
Universidad Complutense de Madrid
jsignes@ucm.es

Este septiembre, apenas hace unas semanas, durante mi primer viaje a Egipto (sobra cualquier comentario sobre este país único, y no solo hablo de la historia remota de los faraones), visitamos varios templos de época ptolemaica en el alto Nilo, como miles de otros turistas que se agolpaban entre sus muros, entre asombrados y aturdidos por el calor, la belleza y el gentío.

No era mi propósito volver sobre mi investigación académica ni, mucho menos, sobre el periodo iconoclasta, sino más bien tomar unos días de distancia de mi intensa cotidianidad en la Universidad y sumergirme en la contemplación de otras culturas. Obviamente, Egipto fue griego durante siglos —quién no lo sabe— pero los templos ptolemaicos perpetuaban una iconografía faraónica que hacía indistinguibles a los gobernantes griegos de sus predecesores egipcios y nubios. Los mismos dioses de perfil en todos los casos y solo un mayor realismo en la representación de los cuerpos en los alto- y bajorrelieves (el guía nos decía que nos fijáramos en los ombligos) traicionaba la influencia helena al ojo atento.

Sin embargo, cuando visitamos un par de templos fue otro el fenómeno que llamó nuestra atención: la destrucción de muchos de los relieves de dioses y diosas que cubrían, como un inmenso tapiz, las monumentales

paredes de los templos. El fenómeno, que habíamos visto ocasionalmente en algún templo del Bajo Nilo y del área de Tebas, se reveló en toda su amplitud cuando visitamos el templo de Edfu (antigua Apolonópolis Magna), construido entre el 237-57 a.C. y dedicado a Horus-Apolo. A casi 800 kilómetros por carretera al sur del Cairo, el templo es el segundo más grande de Egipto después del de Karnak y, como él, testimonia el *horror vacui* de los antiguos egipcios a la hora de decorar sus santuarios, pues ninguna de sus paredes había dejado de ser incisa para representar a sus dioses. En Edfu, la gran mayoría de las imágenes, con independencia de la altura a la que se hallasen, había sido picada a conciencia por manos iconoclastas, temerosas sin duda de la acción maligna de los dioses en ellas representados[17]. Ciertamente, no todas, pues algunas de ellas, sobre todo en las paredes exteriores del templo, habían sido respetadas.

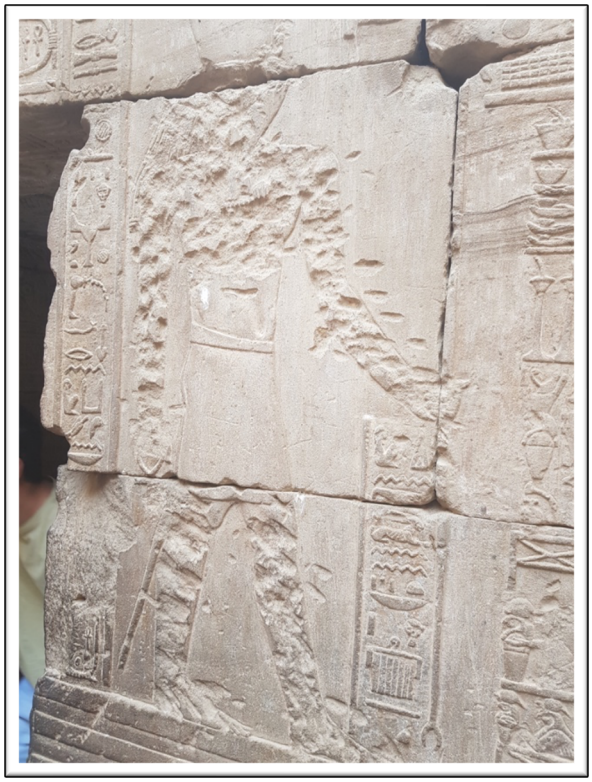

Fig. 1. Templo de Edfu. Imagen picada del dios Horus

17 Una aproximación al problema puede encontrarse en el documentado artículo de Jun Yi WONG, "Raze of Glory: Interpreting Iconoclasm at Edfu and Dendera", *Journal of Late Antiquity* 9.1 (2016) 89-131 al que remito para todo interesado en esta cuestión.

Fig. 2. Templo de Edfu. Acción de los iconoclastas en sus paredes

Todo son dudas acerca de los autores de esta destrucción y sus motivos. Había acciones que resultaban aleatorias o contradictorias. Por ejemplo, en una escena aparecía el faraón y su séquito en procesión portando la barca solar, sin que la mano iconoclasta hubiera tocado nada más que la efigie de Isis en la popa de la nave.

Fig. 3. El Faraón en procesión con la barca solar e imagen de Isis picada

Sin embargo, en otra representación idéntica eran el faraón y su séquito los que habían sido sistemáticamente picados mientras que la representación de Horus en la barca permanecía intacta.

Fig. 4. El Faraón y séquito picados mientras procesionan con la barca solar en la que la imagen de Horus está intacta

El diferente tratamiento no parecía tener más lógica que la del azar, a menos que se explique el distinto borrado de las imágenes por la distinta interpretación que hicieron de ellas diversas manos iconoclastas, que en un caso no detectaron la imagen divina de Horus y tomaron por deidades al faraón y su séquito (imagen 4), mientras que en otro caso atacaron solamente a la imagen de la deidad, Isis, y respetaron a los humanos porteadores de la barca de los que no habría nada que temer (imagen 3). ¿O es que las divinidades de Isis y Horus habían sido percibidas de forma diferente? En cualquier caso, era innegable la admiración artística que en los iconoclastas despertaban estas imágenes, pues su borrado había sido cuidadoso y no afectaba al diseño general de los relieves.

En otros casos, las imágenes habían sido picadas por igual o respetadas íntegramente, quizás en función de su accesibilidad o de la reutilización de las distintas partes del edificio de forma distinta. En efecto, no cabía duda de que este picado de las imágenes se había hecho por parte de los ocupantes del edificio, no por visitantes ocasionales. El propio hecho de que estos templos egipcios fueran reocupados por los habitantes del Nilo durante

época cristiana e islámica era innegable y la principal razón de su preservación en altura, a veces incluso con el techado intacto, hasta nuestros propios días.

Pero ¿cuándo había tenido lugar este iconoclasta picado de las imágenes? No era posible dar una fecha a la destrucción de la piedra, algo que desespera a los historiadores que se ven abocados a múltiples conjeturas. Las dudas abarcan una horquilla temporal amplia que va desde los cristianos a partir del reinado de Teodosio I hasta el largo periodo islámico que en Egipto ha pasado por distintas fases (omeyas, abasíes, fatimíes, ayubíes…). Con todo, no cabía pensar en fecha tardía, ya que algunas de las imágenes destruidas estaban ocultas por la arena que, durante siglos, había sepultado los metros inferiores de los templos y había permitido que se edificaran mezquitas sobre la misma altura de los templos, tal como ocurre en Luxor con la mezquita de Abū-l Haŷŷāŷ, patrón sufí de Luxor muerto ca. 1245. La mezquita, construida quizás en el XI y luego consagrada al santón sufí, tiene hoy una puerta que, como se aprecia en la foto, da al vacío, aunque antes de las excavaciones del XIX representaba el nivel del suelo.

Fig. 5. Mezquita de Haŷŷāŷ en Luxor

El guía, un cristiano copto, insistía en atribuir la destrucción a los musulmanes y no a los cristianos, que, nos decía, habían respetado los edificios. Sin embargo, no encontró pruebas concluyentes ante nuestros ojos hasta que llegamos al templo de Filé (*Philae*/Φιλα), trasladado desde su isla original en el Nilo, en la proximidad de la primera catarata, a la más elevada isla de Agilkia a raíz de la construcción de la monumental presa de Asuán.

Fig. 6. Visión de los templos de Filé en la isla de Agilkia

En el templo de Isis, también ptolemaico, se documentaba igualmente la destrucción de las imágenes de los relieves, aunque de manera menos sistemática y también menos cuidadosa.

Fig. 7. Destrucción de imágenes en el templo de Isis en Filé

Un área específica, cerca del ingreso, había sido reutilizada como santuario por la inclusión de un altar con cruces. En aquel punto las paredes estaban lisas, sin imágenes, aunque en las cercanías los relieves parecían intactos.

Fig. 8. Altar cristiano en el templo de Isis en Filé

No obstante, también se observaba cómo los cristianos habían insertado cruces en los relieves para reconsagrarlos y, como si esto no bastase, habían picado las imágenes de los dioses para anular toda su posible influencia maligna.

Fig. 9. Cruces en una columna del templo de Isis en Filé

Ello parecía confirmar, por lo tanto (más que desmentir), que eran cristianos los que habían realizado el picado de las imágenes. Ciertamente, puede suponerse que los cristianos siguieron distintas estrategias para anular el efecto de las imágenes y que, además de su picado o la inserción de cruces, pudieron ocasionalmente cubrirlas con telas o taparlas con cal, evitando destruirlas, pero, en definitiva, ocultándolas y anulando su efecto. Es lo mismo que se observa con la estatuaria pagana: algunas estatuas se pulverizaban y convertían en cal, o simplemente se las mutilaba (la cabeza entera o solo la nariz, para que no respirasen), pero otras eran enterradas intactas. La práctica la documentan las *Parastaseis syntomai chronikai*, escritas en Constantinopla en el siglo VIII, en las que, en un famoso pasaje, una estatua situada en el antiguo hipódromo de la ciudad (el *Cinegio*) mata a

un espectador al caer repentinamente sobre él y esta es enterrada *in situ* —y no destruida— para anular su efecto maligno[18].

Ahora bien, es evidente que este que hasta aquí hemos calificado de "iconoclasmo", aunque practicado por cristianos, no es exactamente el mismo fenómeno que el del iconoclasmo bizantino de los siglos VIII-IX, ya que, aunque todavía en esta época (e incluso en siglos posteriores) pervivía la hostilidad hacia las imágenes paganas (como lo prueba el pasaje de las *Parastaseis* que acabo de citar), los ataques de los llamados iconoclastas se dirigían más bien hacia las imágenes cristianas y, sobre todo, hacia los iconos objeto de adoración "idolátrica" por parte de los fieles iconódulos. Esta es una de las razones por la que ambos fenómenos no han sido por lo general relacionados en la investigación. Incluso en el muy reciente *Companion* sobre Iconoclasmo bizantino, coordinado por Mike Humphreys[19], aunque se buscan precedentes del fenómeno en época Tardoantigua (siglos IV-VII), el análisis se centra exclusivamente en la destrucción u hostilidad de los cristianos hacia las imágenes propiamente cristianas, sin que la destrucción de las imágenes de dioses paganos sea objeto de atención, salvo ocasionales menciones.

En realidad, pienso que no hay que separar ambos fenómenos. Los cristianos de muchas áreas del imperio se dedicaron durante siglos (especialmente en la Antigüedad Tardía, siglos IV-VII) a borrar todo rastro de la imaginería pagana en lo que puede calificarse, sin duda, como el proceso iconoclasta más sistemático de la historia del arte, nada comparable en realidad al iconoclasmo bizantino. La hostilidad hacia las imágenes paganas fue tan amplia y cubrió tantas áreas y registros (solo se libraron algunas

[18] A. CAMERON - J. HERRIN, *The Parastaseis syntomoi chronikai. Introduction, translation and commentary*, Leiden 1984, 28.
[19] M. HUMPHREYS (ed.), *A Companion to Byzantine Iconoclasm*, Leiden 2021.

estatuas públicas de Constantinopla, que dieron pie a abundantes supersticiones), que cuando en el siglo VII algunos cristianos empezaron a usar imágenes para su culto fue inevitable que otros de sus correligionarios entendieran que eso significaba una vuelta a la idolatría pagana: había nacido lo que llamamos "iconoclasmo bizantino".

Es por eso por lo que el caso del Alto Egipto es relevante. Los cristianos de la zona (que, no lo olvidemos, estaba en contacto con una Nubia cristiana que solo fue sometida a los árabes a partir del siglo XI), entendieron que las imágenes paganas no tenían cabida en su culto. No sabemos cuándo empezaron ellos incluyendo imágenes cristianas en sus propios templos, porque la idea de que los cristianos no calcedonianos eran masivamente iconódulos debe ser abandonada[20]. No hay razones para suponer, tampoco, que el proceso fue uniforme, y que la entrada masiva de imaginería en la iglesia copta (atestiguada por ejemplo en el monasterio rojo de Sohag, mucho más al norte), se produjo tempranamente o de forma uniforme. Aunque las tierras de Nubia y el Alto Egipto dieron paso a una amplia imaginería, su cronología parece más tardía[21]. La investigación del "iconoclasmo" en el Alto Nilo no debe ser ignorada, por lo tanto, a la hora de analizar el iconoclasmo bizantino.

[20] Véase J. SIGNES CODOÑER, "Melkites and Icon worship during the iconoclastic period", *Dumbarton Oaks Papers* 67 (2013) 135-187.
[21] Sobre la Nubia medieval puede leerse el libro de D.A. WELSBY, *The Medieval kingdoms of Nubia*, Londres 2002. La mejor colección de imágenes nubias se encuentra en el Museo Nacional de Varsovia (la galería de Faras): https://www.mnw.art.pl/en/collections/permanent-galleries/faras-gallery/

7

La diadema de Teodora del mosaico de S. Vitale: análisis comparativo, hipótesis y problemas interpretativos

Diego Serra
Universidad Rey Juan Carlos
diego.sierra@urjc.es

1. La diadema de Teodora: introducción y estado de la cuestión

La representación de la diadema de Teodora forma parte de los mosaicos de la Iglesia de S. Vitale en Rávena. Se trata de un edificio construido en un período incierto entre 522 y 548, bajo el obispado de cuatro obispos sucesivos (Eclesio, Ursicino, Víctor y Maximiano), finalmente consagrado bajo Maximiano[22].

Los mosaicos muestran las procesiones imperiales de Justiniano y su esposa Teodora, en el acto de la ofrenda imperial (*oblatio*). Teodora ofrece un cáliz como parte de lo que podría ser, según algunos autores, Semana Santa o Pentecostés, Gran o Pequeña Entrada[23].

En este estudio no nos centraremos en la obra de arte en sí (el mosaico, su encargo y su contextualización) sino en la hipotética reconstrucción y análisis comparativo de un producto de orfebrería que no ha llegado hasta nosotros, pero que podemos reconstruir a través de la iconografía: la diadema. En cuanto al encargo de tal objeto, Brown considera que se trata de

[22] COSENTINO 2005, 109
[23] COSENTINO 2005, 118.

un producto del taller de la capital imperial Constantinopla[24]. La ideología y el contexto histórico (en particular, los de los arquetipos de los que son reelaboraciones posteriores resultantes de la misma ideología) se discutirán muy brevemente en el siguiente párrafo[25].

Por lo tanto, si el período cronológico del mosaico es el indicado anteriormente, es probable que la creación de los artefactos usados por Teodora se remonte al 527, probablemente hechos específicamente para su matrimonio con Justiniano.

La reconstrucción de la diadema de Teodora, tal como nos la muestra el conocido mosaico de S. Vitale en Rávena, presenta problemas de tal complejidad que solo pueden abordarse mediante un análisis comparativo. Ya que no hemos encontrado los artefactos originales (su destino se describe en la crónica de Nicéforo Coniates, de principios del siglo XIII), procedimos a analizar de la siguiente manera las fuentes primarias y secundarias[26]:

1) **Paralelos iconográficos**: la **iconografía** de las figuras femeninas de poder en relación con los siglos IV-VI, a partir de una comparación con estatuas, mosaicos y dípticos de marfil, monedas y contrapesos de statera[27];

[24] BROWN 1979.
[25] BIANCHI y MUNZI sitúan el origen del artefacto en la época constantiniana, bajo la influencia oriental persa implementada en el período tetrárquico.
[26] La diadema ciertamente se perdió durante los saqueos cruzados de 1204 de la necrópolis imperial cerca de la iglesia de los Santos Apóstoles: como sabemos por el testimonio de Niketas Choniatēs, en *O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniatēs*, transl. Harry J. MAGOULIAS, 1984, Byzantine Texts in Translation, Detroit, Wayne State University Press, 357. La indumentaria es *representación de coordenadas culturales*, *reflejo de la sociedad* (VIZCAÍNO SÁNCHEZ 2007, 755). La construcción de la identidad femenina mucho antes de los períodos tardorromano y medieval es enteramente masculina: la figura femenina ideal gira en torno al concepto de *honestas*. La mujer *honorata* es ella quien respeta los rigurosos límites que impone su pertenencia a una clase social alta. Cada mujer también debe respetar la vestimenta que refleja exteriormente su pertenencia a una clase social: en el derecho romano, la ofensa (*iniuria*) pronunciada contra vírgenes *honestae* vestidas como esclavas o prostitutas, es decir, de una manera no adecuada a su condición social podría conducir a una reducción de la pena para el transgresor, y a una forma menor de protección en casos de *adtemptata pudicitia* (ofensas morales contra mujeres respetables; inducción a la realización de actos inmorales que corrompen la *pudicitia* del sujeto ofendido).
[27] Contrapesos de una balanza (*stadéra*, del griego στατήρ).

2) las **principales publicaciones** sobre la orfebrería tardorromana/altamedieval y Teodora, con particular referencia a Brown 1979, Baldini 1999 y la última contribución de Beghelli sobre materiales, tipologías y simbologías.

Por falta de elementos precisos sobre la conexión entre las gemas (es decir, la manera en la que las gemas estaban engarzadas) en el nivel inferior de la diadema (*stemma*?), así como con respecto a la soldadura entre el nivel inferior y el superior de la diadema, en este trabajo plantearemos algunas hipótesis e interpretaciones nuevas. La opinión predominante parece optar por considerar el tocado de Teodora como una compleja diadema con doble banda enjoyada, aunque ha sido llamada "corona", similar (que no análoga) a la que lleva su marido (que el tocado de Teodora imita especularmente).

Justiniano parece utilizar una corona rígida de oro engastada con gemas. Teodora es el reflejo de su marido, pero la diadema tiene diferencias significativas. La vestimenta de Teodora en S. Vitale no parece ser diferente de la de su marido: la túnica[28] y el *chlamys* púrpura son generalmente los símbolos visuales del *imperium*, de la magistratura suprema, esto es, de la función jurídica subyacente al objeto. Estos símbolos del poder imperial están coronados por la diadema, lo cual parece ser una personalización basada en las diademas femeninas del período anterior, las cuales parecen ser evoluciones y adaptaciones entre las diademas femeninas suaves (no rígidos, esto es, no enteramente metálicos) y la diadema masculina constantina, con fuertes influencias persas[29].

[28] Se podría pensar prudentemente (a nivel puramente hipotético) que Teodora también podría haber usado una túnica copta, una versión modificada y alargada de la misma para adaptarse a la vestimenta femenina. Sobre esta túnica, *vd*. AA.VV. 2021, 52.
[29] BIANCHI y MUNZI 2006: 307.

No podemos abordar las cuestiones relacionadas con el simbolismo de los colores (que reflejan plenamente los utilizados en Santa Sofía)[30] ni detenernos en los conceptos legales subyacentes al cargo de *augusta*. El legado estilístico de las joyas es evidente: el modelo de los pendientes, que llevaban Teodora y las cortesanas retratadas en el mosaico, sigue estrictamente un patrón atestiguado unos dos siglos antes[31].

2. La diadema: comparación e hipótesis.

La orfebrería tardoantigua (o protobizantina) del mosaico de S. Vitale, como señala Brown, no ha sido objeto de un estudio completo. Pero, sin embargo, la autora indica un *modus operandi* comparativo capaz de comprender mejor el elemento objeto de este trabajo, a saber, la diadema de Teodora. Brown no se centra en la diadema, sino que tiene en cuenta todos los demás elementos de la orfebrería femenina[32].

Sin duda, como sostiene McClanan sobre la iconografía de las balanzas (sin embargo, sin entrar en detalles ornamentales y comparativos con la orfebrería tardoantigua y protobizantina), se trata de un tipo de diadema que marca decisivamente el estatus de emperatriz[33].

[30] *Vd*. fig. 3.
[31] EGER 2001; GIOSTRA 2010. Sobre el simbolismo cromático de las piedras que componen las diademas imperiales (rojo: fuerza y energía; verde: regeneración y fecundación natural; blanco: pureza; azul: mundo uránico y unión armoniosa), *vd*. COSENTINO 2005, 117-118; sobre el uso del vidrio, *vd*. VIZCAÍNO SÁNCHEZ 2007, 761 y BEGHELLI 2015; sobre el contexto de S. Vitale, *vd*. MCCLANAN 2002, 122 ss.
[32] BROWN 1979 analizó brevemente los productos de joyería y orfebrería, pero hasta la fecha falta un análisis detallado y extenso. La propia Brown, siguiendo a otros autores, señala la plena correspondencia entre la orfebrería tardía que ha llegado hasta nosotros y las joyas usadas por la corte imperial en el Mosaico de S. Vitale. En particular, es precisamente el collar de Teodora y el de otra mujer de la corte imperial que coinciden con el collar de Berlín. Este hecho nos lleva a pensar que, si bien la perspectiva del artista es ideológica en la representación sobredimensionada de algunos detalles como la tiara y el collar, nada de lo representado es resultado de la imaginación. En consecuencia, en este trabajo seguiremos el enfoque comparativo de Brown para la reconstrucción de la diadema.
[33] MCCLANAN 2002, 37-45.

Entre los pocos autores que se ocupan de las diademas y su evolución femenina se encuentran Baldini y, en lo que respecta a los arquetipos masculinos del primer período tardoantiguo, Bianchi y Munzi. Como se argumentará en las siguientes líneas, la opinión de Baldini 1999 (que la autora describe en su figura 35) no parece, en cambio, compatible con la representación de la diadema, especialmente con el nivel superior, que muestra dos gemas rojas triangulares (engastes/bandas triangulares) que Baldini no tiene en cuenta en la transposición gráfica de la diadema de Teodora, a pesar de que los considera como engastes/bandas en la interpretación del artefacto.

Nos planteamos si la diadema utilizada por Teodora, tal como se representa en el mosaico de S. Vitale, puede interpretarse como una corona rígida. La respuesta podría ser negativa, y se basa en dos razones principales: la primera puede clasificarse como "**interna**" (comparación con mosaicos del mismo período en Rávena) y la segunda como "**externa**". La razón "interna" se basa en la observación de otros personajes del mosaico: en particular, el emperador Justiniano y una mujer de la corte de Teodora; las figuras femeninas en los otros mosaicos de S. Apollinare (ver la imagen 3)[34].

El artista romano medieval es perfectamente capaz de representar gemas engastadas en una corona de oro: lo muestra cuando llena perfectamente los espacios entre las teselas de colores blanco (perlas), azul (zafiros o calcedonia), rojo (rubíes o granates) y verde, (esmeraldas) y las *tesserae* de oro[35]. Este elemento está totalmente ausente en el tocado de Teodora (véanse los detalles a continuación) y parece difícil atribuir esta elección a la interpretación libre e inexacta del artista. Es probable suponer

[34] BALDINI 1999, 55 ya admitía la existencia de marcadas diferencias entre coronas masculinas y femeninas.
[35] Sobre estas piedras, ver BROWN 1979, 57.

que responde a una elección muy concreta, encaminada a distinguir diferentes tipos de diademas: (**i**) una con **corona** (del tipo rígido) y (**ii**) una con **banda** (del tipo no rígido), con dos bandas superpuestas o niveles superpuestos (ver imagen 3, foto superior)[36].

En comparación con las vírgenes de S. Apollinaire, que muestran dos tipos de tocados (i) una **corona rígida** con piedras engastadas en su interior; (**ii**) una **banda no rígida** con piedras cosidas y fijadas en el tocado, el tocado de Teodora parece estar compuesto por una diadema no rígida, cosida en el tocado y/o en la banda, cuyas gemas, sin embargo, están unidas entre sí. La **razón "externa"** (comparación con la iconografía externa a los mosaicos) se basa en un análisis comparativo con el material iconográfico de las estatuas femeninas que datan entre los siglos V y VI d.C.

Entonces, el tocado de Theodora parece estar compuesto por dos elementos no rígidos:

1) una diadema de banda no rígida, en la que se engarzan dos gemas rectangulares superpuestas, que se sujeta al tocado por medio de varillas de perlas, fijada en el centro de la frente, en las sienes y cerca de las orejas;

2) un tocado no rígido, de tipo ya conocido en la iconografía en nuestro poder (ver imágenes 5 y 6), compuesto por una banda acolchada y un tocado o velo, redondeado y moldeado. La banda acolchada también parece tener una finalidad funcional ya que sujeta perfectamente la diadema en la cabeza evitando que se caiga sobre el rostro, también gracias al sistema de 5 ganchos de doble perla.

Una mirada más cercana permite identificar otros detalles: la diadema

[36] BIANCHI y MUNZI 2006, 297 analizan el origen de este tipo de diadema de "banda" y se remonta a algunas emisiones constantes de Tréveris, fechadas en 313, en las que aparecen gemas cabujón en una banda ornamentada.

está enganchada sobre una banda acolchada, rodeando la cabeza en la parte más alta del casquete. Los cuatro *prependulia* de perlas que descienden de la cabeza no están unidos a los lados (como en las coronas romanas medievales posteriores) sino que provienen de la parte posterior de la diadema. Como hay dos filas de perlas que componen la diadema, y como hay cuatro colgantes, tenemos la impresión de que la diadema se abrocha y anuda detrás de la cabeza, de hecho, dejando caer cuatro colgantes de perlas[37].

Seguramente, la diadema estaba cerrada con un gancho, respetando los modelos tardorromanos. No parece posible que las dos hileras de perlas pudieran haber sido anudadas como una cinta, socavando así el hilo que ciertamente sostenía las perlas y la estabilidad del círculo. Otra comparación se puede hacer con la escultura fragmentaria atribuida a Eufemia, esposa de Justino I, tío y padre adoptivo de Justiniano. El análisis del tocado de Eufemia no sólo muestra el antecedente directo de la diadema de Teodora y la fuente de inspiración de su artesano; pero también, su intención (o la orden que se le dio) de superar en belleza y magnificencia a la diadema de Eufemia (se conocía la hostilidad de Eufemia hacia Teodora según Procopio)[38].

Confirmaría también la hipótesis de la fijación de una diadema sobre un tocado no rígido.

Las tres pequeñas gemas de la diadema de Eufemia recuerdan las tres piedras de la corona de Justiniano, rodeadas de gemas de mayor tamaño que las centrales, presumiblemente zafiros y rubíes (si razonamos por analogía

[37] Según Bianchi y Munzi, es a partir de Constancio II y Juliano que la diadema como parte integrante del casco adquiere autonomía propia, dotándose de un cabujón central y una doble hilera de perlas. BIANCHI y MUNZI 2006, 298. La reelaboración de este tipo de diadema en la época de Justiniano se muestra en la figura 5 por BIANCHI y MUNZI 2006, 300.

[38] Procopio nos lo cuenta en relación con los preparativos para la boda con Teodora: mientras Eufemia estuvo viva, ella había impedido que la pareja se casara. Procopio atribuye la superación de estos impedimentos a la debilidad de Justino I. Procopio, *Historia secreta*, IX.51, en Conca, 1996, 147-148. Sin embargo, véase también la discusión de Bianchi y Munzi sobre la orfebrería del gótico antiguo tardío en BIANCHI y MUNZI 2006, 303 ss.

con la corona de Justiniano). Las tres puntas, coronadas por tres gemas esféricas, recuerdan plenamente la diadema de Teodora. Sin embargo, una mirada cercana al tocado de Eufemia parece sugerir una diadema no rígida y totalmente en metal (corona en oro), en lugar de una corona de metal con gemas. También existen numerosas diferencias entre la diadema de Eufemia y la de Teodora.

La tipología de la diadema de Ariadna o Eufemia-Ariadna se compara con la diadema de Mauricio Tiberio y también con la de Teodora (que aparece como una forma personalizada)[39]. La diadema de Teodora superpone dos niveles: (**i**) un **nivel superior**, caracterizado por la gema central (banda cuadrangular, o banda menor) y dos triángulos (bandas triangulares), rematados por una piedra azul (que podemos interpretar como lapislázuli); (**ii**) un **nivel inferior**, caracterizado por una piedra central (banda rectangular o banda mayor) y cuatro piedras ubicadas en las cuatro esquinas[40].

Toda la figura de Teodora respeta el número tres: (**i**) tres son los elementos superiores de la diadema y (**ii**) tres son los elementos decorativos de la gema central alta; (**iii**) tres son las piedras verdes del nivel más bajo, (**iv**) las tres gemas están en simetría, considerando la gema verde central del fondo y (**v**) las dos gemas verdes menores de los lados; (**vi**) tres gemas están engarzadas o cosidas en el *maniakon*; (**vii**) tres son los Reyes Magos de perfil bordados en el manto púrpura[41].

[39] Según Bianchi y Munzi, esta tipología continúa de manera sustancialmente similar, como lo muestra la emisión de monedas que representa el *stemma* de Foca: BIANCHI y MUNZI 2006, 301.

[40] Bianchi y Munzi analizan la influencia oriental: primero se propone una comparación entre el *pilos* de "Amalasunta" y el tocado de los soberanos góticos, pero la descendencia de las diademas tardoantiguas del casco de Constantino remonta a su vez a un origen oriental. Deuda cultural que el periodo tetrárquico tuvo con las monarquías orientales, cuya ideología fue progresivamente incorporada al ceremonial y a la vestimenta romana. En este caso, la tiara-diadema reflejaba el dosel imperial del gobernante persa. BIANCHI y MUNZI 2006, 306-308.

[41] Contra esta hipótesis, sin embargo, estaría el propio collar berlinés, como comenta Brown, que podría ser el modelo de orfebrería representado por el artista del mosaico.

En consecuencia, optamos por suponer que originalmente solo las gemas frontales podrían haber existido y estado fijadas en la diadema: ninguna otra gema podría haber sido colocada en los lados y la parte posterior, al contrario de la diadema de Eufemia. Ante la duda de cómo se enganchaban originalmente los elementos del nivel superior al inferior, y cómo se enganchaban entre sí las piedras del nivel inferior, planteamos las siguientes hipótesis: **(a)-** la presencia de elementos metálicos que, a modo de una estructura rígida, podrían haber unido los dos niveles; **(b)-** un gancho, con un pasador para el nivel inferior, podría haber unido las gemas.

Obviamente, se trata de una interpretación que procura equilibrar la iconografía, los hallazgos arqueológicos y las figuras de S. Vitale, respetando al máximo la representación de los artistas: optamos por no distorsionar completamente la representación del mosaico y/o considerar al artista como una fuente no fiable[42]. Sin embargo, las diferencias entre las tiaras y los tocados, que son objetos muy personalizados, son evidentes. Además, las gemas representadas por el artista son excepcionalmente grandes: este detalle podría reflejar la intención celebratoria de agrandar la diadema para mostrar claramente el simbolismo y la magnificencia de la joya (y de la novia imperial); además, también podría reflejar un tamaño real de las gemas, como en las coronas romanas medievales posteriores.

Habiendo optado por la hipótesis de una diadema blanda (sobre la base de los elementos anteriores), parece evidente que la joya estaba cosida al tocado, ya sea directamente o mediante una banda. La fijación de la diadema arroja luz sobre algunos aspectos, como sigue:

[42] Brown, basándose en estudios anteriores, demuestra la insostenibilidad de esta tesis mediante la comparación con el collar de Berlín y el collar de Teodora, señal de que el arte orfebre protobizantino de S. Vitale sólo puede entenderse observando los modelos antiguos y no caer en la tentación de remontar ropa y joyas a modelos posteriores.

(i) la parte inferior abultada del tocado probablemente permitía fijar y bloquear la diadema en la parte central de la cabeza, evitando el riesgo de que cayera sobre los ojos y la cara;

(ii) dado que subrayamos argumentos cruciales en contra de la hipótesis de la corona (en el sentido de diadema rígida) es probable suponer que los elementos del nivel superior de la diadema (es decir, las bandas superiores) estaban cosidos directamente al tocado o que formaban parte de un solo marco de metal (esta es la interpretación incluida en esta reconstrucción)[43].

En consecuencia, (**i**) ya que el mosaiquista no muestra -como se ha dicho- los elementos fundamentales de una corona con gemas engastadas sino los de una diadema no rígida; y – adicionalmente – (**ii**) considerando que no representa la forma en que la diadema se adhirió al tocado; entonces (**iii**) sólo podemos conjeturar que las bandas superiores estaban cosidas en la parte superior del tocado, mientras que las inferiores estaban cosidas por encima del acolchado del tocado, adheridos a una banda; parece necesario que las bandas estuvieran saldadas entre sí por una estructura metálica[44].

Esta segunda hipótesis parece más plausible ya que es funcional: la costura separada de la banda superior parece adherirse parcialmente al casco, sobresaliendo claramente de él. Tal costura habría creado serios problemas con respecto a la estabilidad de las tres bandas superiores, que podrían separarse o deformarse y caer hacia el frente. En consecuencia, se podría haber optado originalmente por una estructura metálica para

[43] Sin embargo, la situación es muy diferente para la corona usada por Justiniano, si la comparamos con la diadema del casco del medallón perdido de Justiniano, discutido en Bianchi y Munzi: BIANCHI y MUNZI 2006, 300.

[44] Por tanto, partiendo de los modelos discutidos por Bianchi y Munzi, se trataría de una reelaboración de las diademas blandas que, durante el siglo V, se habían "emancipado" progresivamente del casco-diadema constantiniano de origen persa. BIANCHI y MUNZI 2006, 299-304.

enganchar las bandas superiores a los inferiores; y los inferiores entre sí. Esta solución permitiría rodear la cabeza de bandas que no permanezcan rígidas, es decir, siguiendo (y adaptándose suave y anatómicamente a) la circunferencia de la cabeza.

3. Conclusiones.

En conclusión, aunque siempre quedan dudas en ausencia de un hallazgo arqueológico, el análisis realizado anteriormente parece excluir una tipología rígida de la diadema de Teodora, como en el caso de la propia corona de Justiniano. Se pueden hacer conjeturas sobre si las gemas de Teodora fueron cosidas en una banda de tela que rodeaba su cabeza o estaban conectadas entre sí por hilos o ganchos de oro que permitían mayor estabilidad y forma, según modelos tardorromanos del siglo IV. Los colgantes (*prependulia*) se podrían considerar fijos en la espalda (es decir, suspendidos de la nuca), observando el mosaico de Teodora y comparándolo con el llamado díptico de Ariadne. La tiara parece reelaborar las diademas de "Ariadne" y/o "Eufemia" y de la misma Teodora de Milán, haciéndolas más personalizadas. A la luz del análisis aquí realizado, aunque en la interpretación puedan surgir perfiles críticos (ya que no tenemos el hallazgo arqueológico), no parece posible considerar la diadema de Teodora como fruto de la imaginación del artista, desprovista de conexiones con las fuentes primarias directas e indirectas sobre la representación de las diademas que poseemos. Evidentemente, la evolución de las tiaras se adapta a la evolución de los tocados que a su vez se adaptan a la evolución estilística de los peinados femeninos, permaneciendo fiel a los arquetipos de los dos siglos

anteriores, de forma similar a lo que hemos observado para la orfebrería, con consideraciones ya demostradas por Brown[45].

Imágenes

Fig. 1. Objeto 1 (izq.), pendientes tardorromanos de Túnez, Colina de S. Louis, conservados en el British Museum. Objeto 2 (izq., abajo) pendientes de Cartago, EGER 2001, 377; GIOSTRA 2010, 149. Objeto 3, pendientes de P. Torres, en MASTINO 1992. Objeto 4 (dcha., abajo), Iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla, lugar de enterramiento de Justiniano y Teodora.

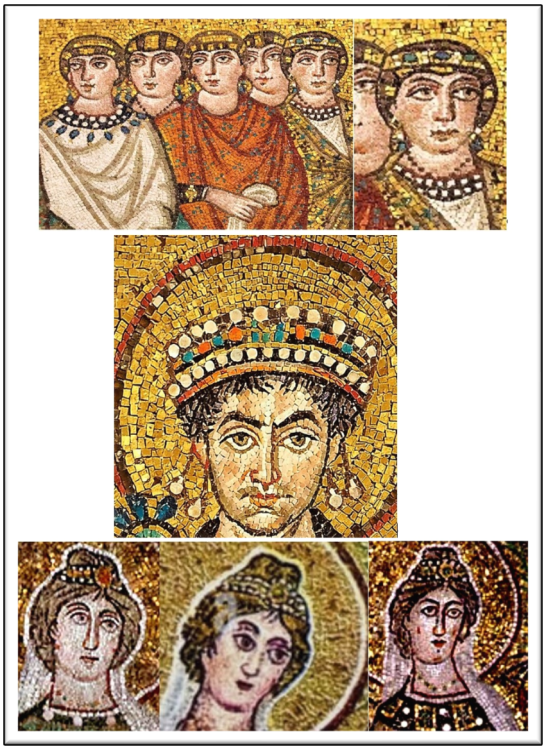

Fig. 2. Diademas y coronas rígidas con bandas rectangulares u ovaladas y gemas engastadas. Imágenes tomadas de: Objeto 1 (arriba), detalle de la corte de Teodora; (izq.) detalle de la corona de oro o diadema de banda engastada con tres esmeraldas. Objeto 2 (centro) corona de Justiniano. Objeto 3 (abajo), procesión de las vírgenes, coronas o diademas de oro con gema central y gemas engastadas.

[45] El análisis de los peinados requeriría un trabajo aparte. Sin embargo, parece claro que el cabello estaba envuelto en un gorro similar a los modelos tardoimperiales.

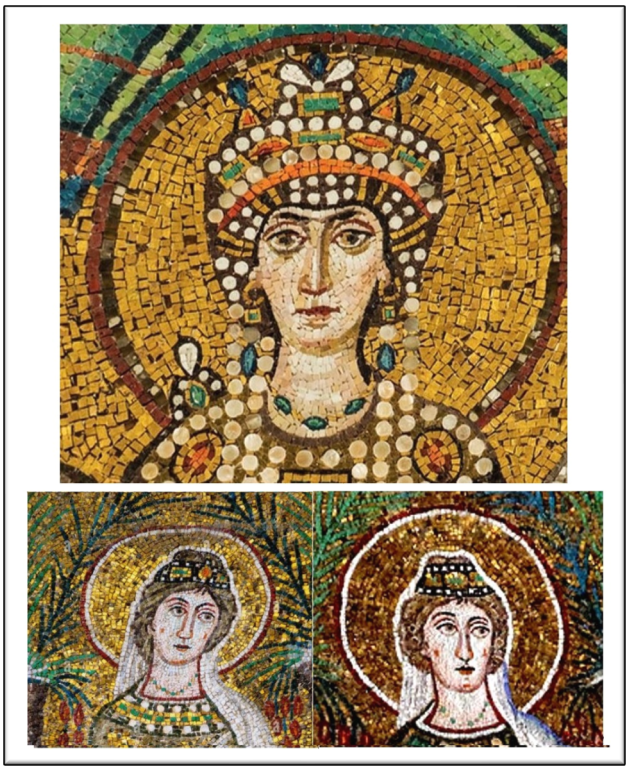

Fig. 2. Objeto 1 (arriba), emperatriz Teodora. Objeto 2 (abajo), procesión de las vírgenes, de Sant'Apollinare Nuovo, suave diadema con doble banda de perlas con gemas engastadas en marcos/bandas de oro.

Fig. 4. Objeto 1 (arriba), tocado con tiaras/diademas no rígidas: cabeza femenina del siglo VI d.C. Musei Capitolini. Objeto 2 (izq.): contrapeso de estatéra, de McClanan 2002, 44 (siglo V-VI d.C.). Objeto 3 (dcha.), moneda de Mauricio Tiberio

Fig. 5. Objeto 1, cabeza atribuida a Teodora. Objeto 2 (izq., arriba) detalle del díptico de Estilicón y Serena. Objeto 3 (drcha., arriba) y objeto 4 (abajo), dípticos de Ariadna, detalles del tocado y diadema imperial.

Fig. 6. Objeto 1, Cabeza atribuida a la emperatriz Eufemia o Ariadne (de McCLANAN 2002, 89).

Fig. 7. Reconstrucción iconográfica preliminar e hipotética de la diadema: objeto 1-2, diseño y recreación del artesano español Tematika Museum Replicas en colaboración y bajo la supervisión de Diego Serra. Oro, plata, lapislázuli, pasta de vidrio, perlas (440 en total).

Bibliografía

ALFÖLDI-ROSENBAUM, Elizabeth, "Portrait Bust of a Young Lady of the Time of Justinian", *Metropolitan Museum Journal* 1 (1968), 19-40.

BALDINI LIPPOLIS, Isabella, *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli: tra IV e VII secolo*. Bari, Edipuglia, 1999.

BEGHELLI, Michelle, "From the Bible to the Liber Pontificalis. Gems and precious stones in the Early Medieval churches: combinations, colours and contexts", en Hilgner, Alexandra – Greiff, Susan – Quast, Dieter (eds.), *Gemstones in the first Millennium AD. Mines, Trade, Workshops and Symbolism*, Mainz, RGZM Tagungen 2017, 233-275.

BIANCHI, Barbara, MUNZI, Massimiliano, "L'elmo-diadema: un'insegna tardoantica di potere tra oriente e occidente", *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 118.1 (2006), 297-313.

BROWN, Katharine R., "The Mosaics of San Vitale: Evidence for the Attribution of Some Early Byzantine Jewelry to Court Workshops", *Gesta* 18, 57-62.

CONCA, F., *Procopio, Historia secreta, versione italiana di P. Cesaretto*, Milano, BUR Rizzoli, 1996.

COSENTINO, Salvatore, "Simbologia e colori nei Palatini del mosaico giustinianeo di S. Vitale", Pasi, Silvia (ed.), *Studi in memoria di Silvia Angiolini Martinelli*, Bologna, Ante Quem 2005, 109-123.

CORMACK, Robin, *Byzantine Art*, Oxford, Oxford University Press 2018.

DI COSMO, Antonio Pio, "La funzionalità del potere romano orientale passa per la moda. Iconografia ed abbigliamento del basileus", *De Medio Aevo* 11 (2017), 77-110.

DIEHL, Charles, *Figure bizantine*, Torino, Einaudi 2007

DIEHL, Charles, *Byzantine Empresses*, New York, Knopf 1963.

DIEHL, Charles, *Theodora, Empress of Byzantium*, New York, Ungar Publishing 1972.

EGER, Cristoph, "Vandalische Grabfunde aus Karthago", *JOUR* (2001), 347-390.

GIOSTRA, Caterina, "La presenza vandala in Africa alla luce dei ritrovamenti funerari: dati e problemi", en Ebanista, Carlo – Rotili, Marcello (eds.), *In Ipsam Nolam barbari vastaverunt: l'Italia e il Mediterraneo tra il V secolo e la metà del VI, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Nola-Santa Maria Capua Vetere, 18-19 giugno 2009)*, Cimitile, Tavolario 2010, 141-162.

HERRIN, Judith, *Byzantium*, *The Surprising Life of a Medieval Empire*. Princeton, Princeton University Press 2008.

MAGOULIAS, Harry J., *O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniatēs*, Byzantine Texts in Translation, Detroit, Wayne State University Press 1984.

MASTINO, Attilio, *Porto Torres e il suo volto*, Sassari, Carlo Delfino 1992.

MCCLANAN, Anne, *Representations of Early Byzantine Empresses. Image and Empire*, New York, Palgrave Macmillan 2002.

SANDIROCCO, Luigi, *Il mito del potere. Teodora e Giustiniano tra pubblico e privato*, Roma, Aracne 2019.

SULLIVAN, Alice Isabella, "L'évolution de la broderie de tradition byzantine en Méditerranée orientale et dans le monde slave (1200-1800)", *Cahiers Balkaniques* 48 (2021). https://doi.org/10.4000/ceb.18255.

SCHWARTZ, Ellen (ed.), *The Oxford Handbook of Byzantine Art and Architecture*, Oxford, Oxford University Press 2021.

VIZCAÍNO SÁNCHEZ, Jaime, *La presencia bizantina en Hispania (siglos VI-VII). La documentación arqueológica*. *Anejos XXIV, Antigüedad y Cristianismo*, XXIV, Murcia, Universidad de Murcia 2007.

Bibliografía de imágenes

Fig. 1. Objeto 1: www.britishmuseum.org/collection/object/H_AF-324-325

Fig. 1. Objeto 4: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55013447b/f18.item

Fig. 2. Objeto 1: https://www.turismo.ra.it/corteo-teodora-giustiniano-basilica-san-vitale/

Fig. 2. Objeto 2: Petar Milošević, CC BY-SA 4.0: https://www.storicang.it/a/limperatrice-teodora-santa-e-peccatrice_15469

Fig. 2. Objeto 3:

a) https://emmaterenzio.wordpress.com/2019/04/20/ravenna/#jp-carousel-515
b) https://live.staticflickr.com/4793/38942559130_48338b217e_b.jpg
c) https://www.turismo.ra.it/wp-content/uploads/2020/11/basilica_di_sant_apollinare_particolare_corteo_delle_vergini.jpg

Fig. 3. Objeto 1:

https://www.turismo.ra.it/corteo-teodora-giustiniano-basilica-san-vitale/

Fig. 3. Objeto 2:

a) https://www.alamy.it/foto-immagine-ravenna-italia-6c-ad-mosaici-raffiguranti-sante-vergini-offerte-del-cuscinetto-alla-vergine-basilica-di-sant-apollinare-nuovo-10280568.html
b) https://live.staticflickr.com/4793/38942559130_48338b217e_b.jpg

Fig. 4. Objeto 1:

a) https://en.wikipedia.org/wiki/Amalasuintha#/media/File:Ritratto_femminile_di_tipo_ariadne-amalasunta,_480-525_dc_ca,_da_s.m._ai_monti_(musei_capitolini).jpg
b) https://www.jstor.org/stable/1512575
c) https://en.wikipedia.org/wiki/Amalasuintha#/media/File:Ritratto_femminile_di_tipo_ariadne-amalasunta,_480-525_dc_ca,_da_s.m._ai_monti_(musei_capitolini).jpg

Fig. 4. Objeto 3:

https://www.britannica.com.

Fig. 5. Objeto 1.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Marble_head_of_Empress_Theodora.png

Fig. 5. Objeto 2:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stilico_diptych.jpg

Fig. 5. Objetos 3-4:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Imp%C3%A9ratrice_Ariane.JPG

Fig. 6. Objeto 1:

a) https://www.researchgate.net/figure/Bust-of-the-empress-Euphemia-from-the-National-museum-of-Nis-After-Anticki-portret-u_fig2_340272875
b) https://www.researchgate.net/publication/368378361/figure/fig2/AS:11431281119023536@1675954219790/Portrait-of-the-Byzantine-Empress-Euphemia-Justinians-mother-6-th-century-Balajnac_Q320.jpg
c) https://www.researchgate.net/profile/Emilija-Nikolic/publication/340272875/figure/fig2/AS:874717112197122@1585560219354/Bust-of-the-empress-Euphemia-from-the-National-museum-of-Nis-After-Anticki-portret-u.png,
d) https://i.pinimg.com/originals/99/1c/d4/991cd4654bfe173b3f870fcfb352a4e6.jpg

Dirección

Raúl Estangüi Gómez

David Pérez Moro

Diseño y maquetación

David Pérez Moro

Contacto

Sociedad Española de Bizantinística
CCHS-CSIC (despacho 1B5)
C/ Albasanz 26-28
28037 Madrid (España)
estudiosbizantinos@gmail.com
(http://bizantinistica.blogspot.com.es)

Publicación electrónica gratuita y de distribución libre
de la Sociedad Española de Bizantinística.

Boletín de la Sociedad Española de Bizantinística 46 (septiembre de 2024) tiene una licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-Compartir Igual 4.0.
DOI: 10.5281/zenodo.13925709